



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Powtarzanie i niepowtarzalność w antologii osobistej Tymoteusza Karpowicza : przypadek "Słojów zadrzewnych"

**Author:** Magdalena Kokoszka

**Citation style:** Kokoszka Magdalena. (2006). Powtarzanie i niepowtarzalność w antologii osobistej Tymoteusza Karpowicza : przypadek "Słojów zadrzewnych". Praca doktorska. Katowice: Uniwersytet Śląski

© Korzystanie z tego materiału jest możliwe zgodnie z właściwymi przepisami o dozwolonym użytku lub o innych wyjątkach przewidzianych w przepisach prawa, a korzystanie w szerszym zakresie wymaga uzyskania zgody uprawnionego.



UNIwersytet ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

UNIwersytet śląski w Katowicach  
STUDIUM DOKTORANCKIE WYDZIAŁ FILOLOGICZNY  
INSTYTUT NAUK O LITERATURZE POLSKIEJ IM. IRENEUSZA OPACKIEGO

MAGDALENA KOKOSZKA

Powtarzanie i niepowtarzalność w antologii osobistej Tymoteusza Karpowicza.  
Przypadek „Słojów zadrzewnych”

PRACA DOKTORSKA NAPISANA POD KIERUNKIEM  
PROF. DRA HAB. ALEKSANDRA NAWARECKIEGO

KATOWICE 2006

# Spis treści

## **Wstęp...3**

### **I. Kolekcja literacka. W stronę antologii osobistej...7**

1. Formy urodzaju...8
2. Kształt zbioru...17
3. Muzeum poety...30

### **II. Wizytówka plastyczna. Okładka jako przewodnik po lekturze...41**

1. Sprzed kreacji...43
2. Spoza ust...55

### **III. Antologia „bezprzestankowca”. Zapis autokreacji...68**

1. Dzieło „najnowsze”...69
2. Poeta od spraw niemożliwych...88

### **IV. Dendrologia poetycka. Pomyślane w języku drzewa...103**

1. Drzewo niebywałe...104
2. Logika odbitki...123
3. Miejsce „bez osłon”...146

### **V. Spoza śmierci. Przyczynki do zmartwychwstania...157**

1. Wyobraźnia fantomowa...158
2. Guignol i matematyka...176
3. Skrót wiosny...214

## **Bibliografia...250**

niepodobieństwa są jedynymi przyjaciółmi tożsamości na których  
można liczyć w czasie dosuwania brzegów życia do brzegów śmierci.  
gdy spadną dwie identyczne śnieżynki na ziemię będzie to znak  
że wyczerpał się świat

Tymoteusz Karpowicz,  
*Miejsce na Ziemi. Miejsce w istnieniu*

## Wstęp

Doświadczenie uczy: „Nic dwa razy się nie zdarza”<sup>1</sup>. W kontekście heraklitejskiej formuły: *panta rhei* uwaga ta nie wymaga długich komentarzy. Repetycja wydarzeń, jakkolwiek możliwa w wymiarze religijno-mitycznym, dla śmiertelnika osadzonego w porządku – wyłącznie – doczesnym będzie już niezrozumiała.

Mówi się także: „W sztuce powtórzenie jest niczym”<sup>2</sup>. Powielanie najczęściej kojarzone bywa z brakiem inwencji twórczej i niechlubną praktyką epigonów, propagujących przebrzmiałe wartości. W kulturze zachodniej, która dziedziczy platońską antypatię do iluzyjnego charakteru *mimesis*, to przede wszystkim oryginał spełnia rolę nadrzędną – wzorcową.

W okresie przełomu romantycznego w sztuce umocniło się przekonanie, że naśladownictwo jest praktyką niepożądaną. Myślenie takie zaciążyło nad charakterem artystycznych dążeń. Wymuszało coraz szybszą „ucieczkę w przód”<sup>3</sup>, nieuchronną z powodu natychmiastowej „inflacji” nowości. Chociaż epoka Marcela Duchampa wyraźnie zakwestionowała wymóg oryginalności, wydaje się, że niezgodę na wtórność w dużym stopniu zachowały i czasy dzisiejsze. Jak gdyby niezależnie od osiągnięć współczesnej rewolucji technicznej, która sprawiła, że produkcję dzieła sztuki w „epoce możliwości” przesłania jego reprodukcja, a kopia pewniejsza jest i lepsza od oryginału<sup>4</sup>. Zjawisko *simulacrum* ciągle jeszcze określane bywa w kategoriach negatywnych: jako „zły duch obrazu”, „największa [jego – M. K.] niemoralność i przewrotność”<sup>5</sup>. I choć ‘wtórny’ nie zawsze przychodzi już na

<sup>1</sup> Wisława Szymborska, *Nic dwa razy*. W: Eadem, *Wołanie do Yeti*. Kraków 1957, s. 14.

<sup>2</sup> José Ortega y Gasset, *Dehumanizacja sztuki*. W: Idem, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*. Przeł. Piotr Niklewicz. Warszawa 1980, s. 287.

<sup>3</sup> Sformułowanie zostało zapożyczone od Rolanda Barthes'a (Idem, *Przyjemność tekstu*. Przeł. Ariadna Lewańska. Warszawa 1997, s. 59).

<sup>4</sup> Zob. Walter Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*. Przeł. Janusz Sikorski. W: Idem, *Twórca jako wytwórca*. Poznań 1975, s. 66–95.

<sup>5</sup> Jean Baudrillard: *Zły duch obrazu*. Przeł. Justyna Niedzielska. „Film na Świecie” nr 401/2000, s. 33.

metę jako drugi, nadal w społecznym odczuciu definiowany jest jako ten mniej ważny i mniej wartościowy, drugorzędny, drugoplanowy, uboczny. „Sobowtóry” (wszelkiej maści) zbyt długo cieszyły się złą sławą.

\* \* \*

Nadrzędnymi regułami poetyki Tymoteusza Karpowicza, począwszy od cyklu *Na odwrót* i *Odwróconego światła*, są zasady powielenia i odwracalności. Gra poety – żonglowanie kopiami, kalkami i paralaksami – odbywa się z jednej strony w „celi” języka, który staje się granicą świata, z drugiej – w kontekście tzw. kultury wyczerpania. Można przypuszczać, że jej celem jest udowodnić „niemożliwe” (by użyć jednego z ulubionych określeń pisarza), to znaczy: przezwyciężyć impas wynikający z zamknięcia w kręgu tautologii i w ogóle – wszelkiego rodzaju ograniczeń. Wydaje się, że potwierdza to zapisana w tytule najnowszej antologii Karpowicza droga myślowa. Oksymoroniczne *Słoje zadrzewne* podważają bowiem jasność przeświadczenia, iż „Nie wychodzi się z drzew środkami drzew”<sup>6</sup>. Formuła wyboru, która z zasady opiera się na repetycji tekstów, dzięki osobliwej konstrukcji lepiej niż inne dzieła obnaża szczególną niechęć Karpowicza do wszelkich zastanych form. Tym bardziej, że „całozyciowe” antologie (zbierające „sam kwiat” utworów) – jako szczególne, literackie muzea – niepokoją jednocześnie widmem ostatecznego, finalnego podsumowania.

Moja uwaga koncentruje się na fenomenie być może jednej z najbardziej osobliwych książek literatury polskiej, a już na pewno – polskiej literatury antologijnej. Interesuje mnie przede wszystkim Karpowicz-antologista, zmagający się z tradycyjną formułą wyboru. Karpowicz, który twórczo modyfikuje jej założenia, ustalając dowodnie, że antologia może być czymś więcej niż tylko produktem dobrze przemyślanej selekcji. Przy tej okazji w polu moich zainteresowań znalazł się szczególnie przypadkowy antologii o s o b i s t e j, rozumianej jako wybór tekstów dokonany przez samego ich

<sup>6</sup> Francis Ponge, *Pory roku*. W: Idem, *Utwory wybrane*. Przeł. Jacek Trznadel. Warszawa 1969, s. 32.

autora<sup>7</sup>. Wyjątkowość tego rodzaju przedsięwzięcia manifestuje się w indywidualnych zasadach selekcji i repetycji form. Intrygujący wydaje się zwłaszcza zwyczaj postrzegania antologii osobistej w porządku metonimicznym względem osoby jej autora.

W zaproponowanym ujęciu *Słoje zadrzewne* rozpatrywany są w ich tekstualnym i zarazem materialnym kształcie, jako obiekt semiotyczny, wymagający opisu, który spróbuje objąć wszystkie, nie tylko literackie ich składniki. Jednak praca ta nie rości sobie prawa do „bycia” wyczerpującym przewodnikiem po monstrualnym labiryncie myślowych ścieżek Dedala polskiej literatury. Stara się raczej opisać newralgiczne punkty tej budowli, pokazać możliwie różne jej oblicza. Chodzi zwłaszcza o istotną dla kształtu książki poetykę „zawrotnego kreacjonizmu” (wzorowaną na modelu natury), której rewersem okazuje się zasada „wzmóżonej przemijalności”<sup>8</sup>. A wszystko po to, by odsłonić niepowtarzalny kształt zapisu zaproponowany przez autora. Nie jest tajemnicą, że swoje rozwiązania artystyczne podporządkowuje on poszukiwaniu czegoś, co (może) nie istnieje – to jest: „niemożliwego”, niepowtarzalnego znaku wyłącznie własnej kreacji. Na tej drodze wspiera go z jednej strony Tertulian z dowodem na zmartwychwstanie Jezusa Chrystusa wywiedzionym z niemożliwego charakteru zdarzenia, z drugiej Joseph Campbell, dla którego mitologia staje się zmaterializowaną poezją. A wreszcie i nauka przynosi krzepiącą wiadomość:

<sup>7</sup> Pisano przede wszystkim o antenatach współczesnej antologii (m. in. Zygmunt Kubiak, Stefania Skwarczyńska), jak i o staropolskich ogrodach czy wirydarzach (m. in. Maria Eustachiewicz, Joanna Maleszyńska). Swoimi uwagami jednak chętnie dzieli się sami antologięści (m. in. Wacław Borowy, Juliusz W. Gomulicki, Ryszard Matuszewski, Czesław Miłosz, Stanisław Barańczak, Krzysztof Karasek), w tym autorzy antologii osobistych (m. in. tenże Czesław Miłosz, Józef Wittlin, Antoni Słonimski, Julian Przyboś, Tadeusz Różewicz, Urszula Kozioł). O „gatunkach” literackich i wydawniczych takich, jak cykl poetycki, tomik czy seria poetycka pisze dziś Wiesław Wantuch. Istotne uwagi na temat zbiorczych tomów poetyckich przynoszą także publikacje badacza książki literackiej, Janusza Dunina. W roku 1999 ukazała się publikacja Barbary Stawarz na temat rosyjskiej poezji antologicznej XIX wieku, nawiązującej wszelako do ducha poezji antologii starogreckich. Pomocne wydają się także prace na temat cyklu literackiego i cykliczności (przed kilku laty powstał międzynarodowy projekt badawczy zatytułowany *Europejski cykl poetycki: poetyka i historia gatunku „pochodnego”*, którym kieruje profesor Rolf Fieguth z Instytutu Literatury Powszechnej i Porównawczej Uniwersytetu we Fryburgu Szwajcarskim; polskim owocem tego projektu jest książka: *Od Kochanowskiego do Mickiewicza. Szkice o polskim cyklu poetyckim*. Red. Bernadetta Kuczera-Chachulska. Warszawa 2004).

<sup>8</sup> Określenia zapożyczone zostały od samego Tymoteusza Karpowicza (*Sztuka niemożliwa*. „Odra” 1976, nr 12, s. 50).

Otóż przeżył [Karpowicz – M.K.] wstrząs intelektualny, gdy od pewnego atomowego fizyka dowiedział się, że od początku istnienia naszej planety płatki śniegu na nią spadające są zawsze inne, nigdy nie są takie same!<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Tak zapamiętał wykład Karpowicza jeden ze słuchaczy, Józef Łoziński (*Wykład o kulturze*. „Twórczość” 2000 nr 10, s. 156). Pisarz wygłosił go 1 czerwca 2000 roku we wrocławskim Muzeum Architektury w ramach „Academia Unius Europae”.



# **KOLEKCJA LITERACKA**

W stronę antologii osobistej

## Formy urodzaju

Rzeczy służące ludziom pojawiały się w następującej kolejności: najpierw były lasy, później chaty, następnie wioski, dalej miasta, na końcu zaś akademie.

Twierdzenie to jest ważną zasadą etymologii: według takiej kolejności rzeczy ludzkich należy podawać dzieje słów w językach rodzimych. Obserwujemy to w języku łacińskim, gdzie większość słów jest pochodzenia leśnego i wiejskiego.

Giambattista Vico, *Nauka nowa*

Literacka genologia form bloku *silva* z zadziwiającą konsekwencją sięga po botaniczne wzorce<sup>1</sup>. Znaczącą rolę odgrywa nazwa użyta w tytule zbioru, czy będą to klasyczne, regularne ogrody literatury, czy „nieplewione” niwy, z czasem wybujałe w dorodny barokowy las<sup>2</sup>.

Jest to bowiem jeden z tych licznych – mimo odejścia od biologizmu w humanistyce i zanegowania wielkich narracji – przypadków, kiedy zjawiska literackie postrzegane bywają przez analogię do świata roślin<sup>3</sup>. Z jednej więc strony autorzy dzieł typu *silva* sięgają do inspirujących form pogranicza natury i kultury (wieńca, bukietu, ogrodu czy zielnika), z drugiej – wzorców dla formotwórczej wyobraźni poszukują w nieujarzmionym żywiole samej przyrody (przede wszystkim lasu). Każdy ze wskazanych tu kierunków penetracji powiązany jest przy tym z innym rodzajem rozwiązań w obszarze literatury, z odmiennym pomysłem na kształtowanie oblicza takiego zbioru. „Nawiązania te – pisze Piotr Michałowski – manifestują dwa typy kompozycji: formę zamkniętą lub otwartą; skończony cykl utworów lub nieograniczony zbiór; całość lub fragment; księgę lub brulion; klasyczną symetrię lub romantyczny żywioł; niewolę reguł i wolność wyjątku; doskonałość systemu i nieobliczalność

<sup>1</sup> Zob. Joanna Maleszyńska, *Staropolskie ogrody literackie. Między topiką a genologią*. „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 1.

<sup>2</sup> Zob. Maria Eustachiewicz, *Poeta w ogrodzie. Ogród jako motyw ramy renesansowych i barokowych zbiorów poetyckich*. „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 3.

<sup>3</sup> Zob. Anna Martuszevska, *O metaforze roślinnej w nazewnictwie literackim i w literaturoznawstwie*. W: *Literacka symbolika roślin*. Red. Anna Martuszevska. Gdańsk 1997, s. 217.

repertuaru”<sup>4</sup>. Poetyka literackiego „ogrodu” czy „bukietu” (za przykładem greki zwanego antologią) w oczywisty sposób musi różnić się od tej, którą może zasugerować tworzący się bez świadomego planu las<sup>5</sup>, a więc narastający w miarę upływu czasu zbiór przypadkowych różności, sukcesywnie rozszerzający swe granice i w konsekwencji – amorficzny. Las pojemny, bo zakładający swobodę w krzewieniu się form i w przeciwieństwie do tego, co konstytuuje rzeczywistość kultury – wolność od selektywnego doboru.

Jeśli jednak rozpoznawana w naturze specyfika poszczególnych wzorców i związana z tym rozbieżność w postrzeganiu ich przez kulturę sugerują tak wyraźne przeciwstawienie, to należałoby zapewne wyjaśnić, co uzasadnia (na pierwszy rzut oka niezrozumiałą) przynależność zarówno „bukietów”, jak i „ogrodów” literackich do grupy *silva* – grupy tekstowych lasów. Czy może określenie to jest jak owe „ukryte w gąszczu terminologicznej abstrakcji botaniczne katechrezy, przemyczone w dziedzinę sztuki”<sup>6</sup>?

## Tekstowe lasy

Jak sugeruje Stefania Skwarczyńska, która osobiście przyporządkowała nazwę *silva* do omawianej grupy zjawisk literackich, interpretacja etymologiczna tego określenia w renesansie jest już inna niż była źródłowo, w starożytności. Zanim pisarze dojrzeli tu wyśmienitą pożywkę dla własnej wyobraźni, o jej znaczeniu w dużej mierze decydowała tradycja retoryczna. Tworzyli ją pospółu przede wszystkim – Ciceron z Kwintylianiem.

Trzeba bowiem wiedzieć, że łacińskiemu słowu *silva* i jego greckiemu równoważnikowi *he hýle* przysługują aż trzy wspólne znaczenia: 1. las, bór; 2. drzewo opałowe, budulec; 3. przen. wielki zapas (w terminologii filozoficznej wyraz grecki ma jeszcze czwarte odniesienie: żywiol)<sup>7</sup>. Jeśli nawet tradycja

<sup>4</sup> Piotr Michałowski, *Bukiet, wiecheć, ikebana. Uwagi o kompozycji Kwiatów polskich Juliana Tuwima*. „Teksty Drugie” 1997, nr 6, s. 113.

<sup>5</sup> Zob. Joanna Maleszyńska, *Staropolskie ogrody...*, s. 12.

<sup>6</sup> Piotr Michałowski, *Bukiet, wiecheć...*, s. 113.

<sup>7</sup> Zob. Stefania Skwarczyńska, *Kariera literacka form rodzajowych bloku silva*. W: Eadem, *Wokół teatru i literatury*. Warszawa 1970, s. 188. Korzystam ze *Słownika łacińsko-polskiego* pod redakcją Mariana Plezi (Warszawa 1998–1999), *Słownika grecko-polskiego* pod redakcją Zofii Abramowiczówny (Warszawa 1958–1965), *Słownika wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych* Władysława Kopalińskiego (Warszawa 2000) oraz *The Oxford English Dictionary* (1991). Dotyczy to także objaśnień przedstawionych w części zatytułowanej *Zbiory kwiatów*.

pisarska odwołuje się bezpośrednio do sensu pierwszego, to pozostałe, wzajemnie się uzupełniające – funkcjonują jako tło dla wszystkich sylwicznych kompozycji. Kwintylian eksponuje więc, bliski znaczeniu drugiemu (budulec), improwizacyjny, brulionowy charakter tych form – ich spontaniczny rozmach, ale też nadmiar materiału, jego nieład, brak artystycznego szlif. Znaczącą rolę w historii omawianego pojęcia odegrał Ciceron, który w *De oratore* używa terminu *silva* dla oznaczenia teoretycznego zapasu słów i wyrażen oratorskich, gotowego rezerwuaru, z którego dowolnie czerpać może mówca. Skwarczyńska skłonna jest widzieć w owym dyspozycyjnym repertuarze, opartym na destrukcyjnej zasadzie *varietas*, „mitycznego protoplastę wszystkich rodzajowych struktur bloku *silva*”<sup>8</sup>.

U początków wszelkich kolekcji literackich tkwiłby więc źródłowy urodzaj, dzięki retoryce sprzymierzony z rodzajem *copia rerum et verborum*, a przy okazji bliski wyobrażeniom o żywotności samej natury. Dla form bloku *silva* charakterystyczny jest bowiem ów „moment wielości i różnaitości”<sup>9</sup>. Skwarczyńska chętnie odwołuje się zatem do analogii zaczerpniętych z królestwa przyrody, mówiąc o *varietas* – „bujnej”, „płodnej”, „rodzicielce form sylwicznych”<sup>10</sup>.

Wychodząc od wzorcowej formy *silva rerum* pisze ona o dwóch czynnikach – o dynamice „ekstrawertycznej” i „introwertycznej”, współtworzących strukturę literackiego zbioru. Są to: „1. *varietas*, przejawiająca się na wszystkich polach, w postaciach różnych; wyznacza ją: a) wielość wchodzących w obręb zbioru jednostek literackich; b) różnorodność w ich treści, formie, charakterze rodzajowym; c) niewspółmierność w ważkości ich tematyki. (...) 2. *u s z e r e g o w a n i e* tych jednostek w planie jednym, z tym że ich rząd nie jest rzędem zamkniętym; teoretycznie, można powiedzieć, biegnie on w nieskończoność”<sup>11</sup>. Działaniom dośrodkowym, scalającym, sprzyja jedność twórcy-zbieracza, jak i dookreślona historycznie, społecznie czy kulturowo sytuacja, w której składa swój zbiór literacki. To on decyduje o jego zakończeniu,

<sup>8</sup> Stefania Skwarczyńska, *Kariera literacka...*, s. 187.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 187.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 185, 199.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 185.

mechanicznie przerywając tok dzieła. W istocie bowiem, jak podpowiada Ryszard Nycz, specyfika zjawisk bloku *silva* kształtuje się w opozycji do retorycznego modelu wytwarzania, budowy i oddziaływania wypowiedzi. Na tej podstawie badacz wprowadza własną klasyfikację form, za kryterium przyjmując dominację – przy całej odmienności sylwicznego zjawiska – planów niegdyś zagospodarowanych przez teorię wymowy, a więc: inwencji wraz z pamięcią (zbiory gromadzące najprzeróżniejsze memorabilia, do późniejszego wykorzystania), dyspozycji (bruliony lub mniej zwarte myślowo improwizacyjne rearanżacje) i wreszcie elokucji (wszelkiego rodzaju kolekcje antologijne, jak i formy encyklopedyczne)<sup>12</sup>. W ujęciu Nycza antologia, której przyjdzie się szczegółowo przyjrzeć, skonfrontowana została z retorycznym wzorcem opracowywania materiału. Jest to oczywiście etap mierzenia się z bujną, „rozbijacką”<sup>13</sup> i płodną *varietas*, która – w większym stopniu niż to ma miejsce na przykład w przypadku encyklopedii – „rozsadza” wewnętrzną strukturę dzieła.

### Zbiory kwiatów

Na wstępie trzeba by powiedzieć, że antologie (gr. *anthologia* ‘zbiór kwiatów’, ‘bukiet’) i ich historyczne odmiany: florilegia (łac. *florilegium* ‘zbiór kwiatów’, ‘bukiet’), hortulusy (łac. *hortulus* ‘ogródek’), wirydarze (łac. *viridarium* ‘ogród’, *viridis* ‘zielony’) czy stromata (gr. *strōma* ‘okrycie’, przen. ‘kobierce’), poetyckie i prozatorskie zielniki oraz ogrody są przede wszystkim po to, by zgromadzić „sam kwiat” tekstów.

„Ukwiecone” tytuły wszystkich tych zbiorów na ogół niosą informację o estetycznym walorze zebranych pism<sup>14</sup>. Nietrudno też dostrzec, że – z drugiej strony – określenia niezakorzenione we „florystycznej” metaforyce rezerwuje się dla wyborów, które co prawda przechowują teksty cenne i wartościowe, ale pełnią głównie funkcję służebną: przeznaczone są do użytku szkolnego, jak wypisy czy chrestomatie (łac. < gr. *chrēstomáthie* – wypisy), służą jako pomoc w badaniach naukowych, jak analecta (łac. < gr. *analektá* – ‘rzeczy zebrane’);

<sup>12</sup> Ryszard Nycz, *Sylwy współczesne*. Kraków 1996, s. 15.

<sup>13</sup> Jest to kolejne z określeń, jakie nadaje owemu *varietas* Stefania Skwarczyńska (Eadem, *Kariera literacka...*, s. 186).

<sup>14</sup> Por. Maria Eustachiewicz, *Poeta w ogrodzie...*, s. 13.

pierwotnie miały znaczenie ściśle użytkowe, jak almanach (średn. łac. *almanachus* < hiszp.-arab. 'al-manāh 'kalendarz') lub prezentują zaledwie fragmenty, drobiazgi literackie, tak jak niegdyś katalekty (< gr. *katalēktikós* – niepełny). Mimo że wyraz 'antologia' należy do grupy europeizmów (ang. *anthology*, fr. *anthologie*, niem. *Anthologie*, ros. *антология*), polszczyzna – raczej odporna na grecki źródłosłów – przyswaja go późno, za pośrednictwem francuskiego i niemieckiego, dopiero w drugiej połowie XVIII stulecia<sup>15</sup>. Od tego czasu aż do początku dwudziestego wieku w słownikach języka polskiego, przy odnośnym haśle powtarzana jest najczęściej ta sama definicja wartościująca: 'wybór najpiękniejszych miejsc z pisarzy'<sup>16</sup>. Przez bardzo długi okres utrzymuje się zatem przekonanie zakorzenione w etymologii słowa – że literackie kolekcje przechowują rzeczy istotnie warte gromadzenia, jakoby dostatecznie już rozwinięte, okazałe, dojrzałe. Rzeczy, w pełnym tego słowa znaczeniu – doborowe.

I choć polszczyzna nie przejmie zaproponowanych przez Lindego kalek greckiego pierwowzoru: 'kwiat-zbiór', 'kwiatosłów'<sup>17</sup>, a współczesność ostatecznie wycofa się przy opisie zjawiska na neutralne pozycje (to znaczy ograniczy definicję do jak najbardziej ogólnych treści: 'wypisy, wybór utworów literackich lub ich fragmentów'<sup>18</sup>) – 'antologijny bukiet' zdoła zapisać się w świadomości językowej jako trwała i „piękna metafora”<sup>19</sup>. Będą więc układać „bukiety” i polscy antologisci – zwłaszcza z wierszy, jak i innych form drobnych niewymagających większego natężenia uwagi niż tylko... „antologijnego skupienia”<sup>20</sup>.

<sup>15</sup> Andrzej Bańkowski, *Etymologiczny słownik języka polskiego*. T. 1. Warszawa 2000, s. 13.

<sup>16</sup> Definicja wartościująca pojawia się między innymi w słownikach: Samuela Bogumiła Lindego (Lwów 1854, wyd. II), Jana Karłowicza (Warszawa 1900), Michała Arcta (Warszawa 1929, wyd. III). Warto też dodać, że pół wieku później w słowniku Doroszewskiego (T. 1. Warszawa 1958, s. 150) zacytowana zostaje w rozwinięciu hasła podobna informacja: „słowo *antologia* oznacza wybór, bukiet najpiękniejszych, najlepszych utworów z danej literatury, epoki czy zakresu tematycznego”.

<sup>17</sup> Analogicznie, nie zostanie przyswojona także forma 'kwiatobieracz', ukuta jako odpowiednik słowa 'antologista' (zob. Samuel Bogumił Linde, *Słownik języka polskiego*. T. 1. Warszawa 1994, s. 20).

<sup>18</sup> Zob. Krystyna Dłogosz-Kurczabowa, *Nowy słownik etymologiczny języka polskiego*. Warszawa 2003, s. 26.

<sup>19</sup> Znaczenie realne słowa 'antologia', ukształtowało się na podstawie „pięknej metafory” zasugerowanej przez grecki pierwowzór (zob. Krystyna Dłogosz-Kurczabowa, *Nowy słownik etymologiczny języka polskiego*. Warszawa 2003, s. 26).

<sup>20</sup> Krzysztof Karasek, *Przedmowa*. W: Idem, *Współcześni poeci polscy. Poezja polska od roku 1956*. Warszawa 1997, s. 14.

\* \* \*

*Anthologia* jest wyrazem greckim, to złożenie, które odwołuje się do dwóch słów: *ánthos* ‘kwiat’ i *logia* ‘zbiór, kolekta’. Trzeba jednak pamiętać, że naręcza tak skrzętnie zbierane w ogrodach sztuki nie służyły starożytnym do układania „bukietów”, to znaczy: ‘antologii’. Nazwę tę dla oznaczenia zbiorów literackich wprowadzi dopiero średniowiecze. Jakkolwiek sama tradycja kwiatnych paraleli dla literatury gromadzonej w antologiach sięga rzeczywiście czasów starożytnych.

Najprawdopodobniej ukształtowała się na podstawie wzorca, który wypracowali kolekcjonerzy antycznych epigramatów. Wraz rozkwitem i wzrostem popularności tego gatunku przypuszczalnie zrodziła się potrzeba zbierania i przechowywania co przedniejszych jego „okazów”<sup>21</sup>. Pierwszy ze znanych kolekcjonerów przyszłej *Antologii Palatyńskiej*<sup>22</sup>, Syryjczyk, Meleager z Gadary w wierszowanym wstępie do stworzonego przez siebie wyboru (ok. 70 r. p.n.e.) wymienia niektórych spośród autorów zebranych epigramatów i nieoczekiwanie przyporządkowuje ich twórczości, każdej z osobna – po opisującym ją rzekomo emblematycznym kwiatku. „Te identyfikacje – pisze autor polskiego przekładu antologii – oparte są przeważnie na zasadach, których dorzecznosc jest dla nas księgą zamkniętą. Na przykład poezja Moiro to lilie, Erinny – krokus, Leonidasa z Tarentu – bujne kiście bluszczu, Damadetosa – ciemny fiołek, Kallimacha – mirt...”<sup>23</sup> Niemniej jednak pomysł trafia na podatny grunt – przejmuje go przeszło wiek później (ok. 40 r. n. e.) następca Meleagra, Filip z Tessaloniki. Uzupełniając jego zbiór, zrywa jakoby „kwiaty helikońskie, pąki ze sławnych lasów Perii i kłosy nowego zboża”<sup>24</sup>, przy czym za kłosami, pąkami i kwiatami skrywają się, rzecz jasna, epigramaty określonych twórców.

<sup>21</sup> „Zbiory epigramatów – czytamy w jednym ze słowników – zaczęły powstawać wcześniej, najpóźniej na początku okresu hellenistycznego, jak świadczą o tym znaleziska papirusowe” (*Słownik pisarzy antycznych*. Red. Anna Świderkówna. Warszawa 1982, s. 67).

<sup>22</sup> Plony pracy Meleagra z Gadary, Filipa z Tessaloniki, a także następnych kolekcjonerów, zwłaszcza Agathiasa zwanego Scholastykiem (połowa VI wieku), złożone zostaną ostatecznie w wielką antologię epigramatów przez bizantyjskiego mnicha Konstantinosa Kephala (około 900 roku), a ta będzie podstawą dobrze znanej *Antologii Palatyńskiej*.

<sup>23</sup> Zygmunt Kubiak, *Wstęp*. W: *Antologia Palatyńska*. Oprac. i przeł. Zygmunt Kubiak. Warszawa 1978, s. 5.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 6.

Meleager (a do jego tradycji nawiąże i Filip) nadaje własnej kolekcji znamienity tytuł *Stephanos* (gr. ‘wieniec’, ‘girlanda’) i dla umotywowania go w ostatnim epigramacie zbioru pisze:

Są tu pieśni zebrane w ogrodach wielu poetów,  
Z nich to właśnie spleciony, jak z kwiatów różnobarwnych,  
Wieniec Muz (...) <sup>25</sup>

Mówi się bowiem, że Grecy nie chcieli przyjmować piękna bez elementu słodczy<sup>26</sup>. Może dlatego Meleager, który „na jedną biesiadę zapraszał Charyty roześmiane, Muzy i Erosa, słodkich łez władcę”<sup>27</sup>, generalnie lubi kwietny *entourage*. „Metaforyka czerpana z wielobarwnego królestwa kwiatów była dla tego Syryjczyka – pisze Zygmunt Kubiak – czymś bliskim i drogim; przekonujemy się o tym czytając jego epigramaty: jakże często ozdabia on swoje heroiny wieńcami opisanymi tak dokładnie, jakby to były katalogi wykwinnych kwiaciarni”<sup>28</sup>. Toteż jego pomysł na „wieniec uwity ze słów pięknych”<sup>29</sup> zawdzięczać może wiele owym – głównie biesiadnym – girlandom, które zwykł opisywać z tak szczególną uwagą.

O ile bowiem greckie wieńce miały różne zadania, o tyle jedno z nich wydaje się – w tym kontekście – wymowne. Chodziło o zjednywanie przychylności Charyt (gr. *charis* – ‘wdzięk’, ‘czar’), które oprócz tego, że błogosławiły biesiadującym, jako boginki płodności i urodzaju patronowały wszystkiemu, co – zarówno w przyrodzie, jak i poza nią – przeżywa swój rozkwit. Niejednokrotnie więc zdarzało się, że towarzysząc Apollinowi, „śpiewały z Muzami w jednym chórze”<sup>30</sup>. Jeśli tradycja grecka sugeruje ich współdziałanie z patronkami tworzenia, to przypuszczalnie w imię tej samej estetyki, która każe tworzyć

<sup>25</sup> Pominięty w wyborze Kubiaka fragment utworu, którym Meleager zamknął swój „wieniec”, cytuję za: Ernst Robert Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Przeł. Andrzej Borowski. Kraków 1997, s. 314.

<sup>26</sup> Zygmunt Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*. Warszawa 1999, s. 300–301.

<sup>27</sup> Cytat pochodzi z epigramatu Meleagra (Idem, *Epitafium własne*. W: *Antologia Palatyńska...*, s. 168). Kwiaty zdobią czoła Meleagrowej Heliodory, Dorotei. „Kwitnie też ulubienica miłości, kwiat pośród kwiatów wiosennych, Zenofila”, obdarowana w jednym z epigramatów troistym wieńcem wdzięku (Meleager, *Wszystkie w moim sercu, Róża Peito, Czar troisty*. W: *Antologia Palatyńska...*, s. 157, 160).

<sup>28</sup> Zygmunt Kubiak, *Wstęp...*, s. 5.

<sup>29</sup> Meleagra cytuję za: Zygmunt Kubiak, *Wstęp...*, s. 5.

<sup>30</sup> Zygmunt Kubiak, *Mitologia Greków...*, s. 300–301.



„wieniec uwity ze słów pięknych” – w imię łączenia sztuki z płodnością i wdziękiem, z aurą kwitnienia.

\* \* \*

Drugi wyraz wchodzący w skład greckiego złożenia *anthologia* odnosi się, jak już wspominałam, do ‘zbioru, kolekty’. Warto przypomnieć, że odziedziczona po Heraklicie tradycja rozumienia czasownika *legein*, od którego wywodzi się *logia*, odwołuje się do aktu zbierania i składania w całość rzeczy, które uległy rozproszeniu<sup>31</sup>. Niemal dokładnym odpowiednikiem, językową kalką greckiej antologii jest nowołacińskie *florilegium*, nawiązujące do rzeczownika *flos* ‘kwiat’ i czasownika *legere* ‘zbierać (zwłaszcza owoce); gromadzić, wybierać, czytać’. W terminologii retorycznej pierwszy z wyrazów oznacza, jak wiadomo, kwiecistość stylu, a więc ten typ ozdobności, który nastawiony jest na bogactwo i różnaitość (*varietas*). Jak sugeruje Cyceon chodzi tu zasadniczo o ukwiecenie wypowiedzi literackiej „p e ł n i ą słów i myśli”<sup>32</sup> (podkreślenie – M. K.). Bardzo podobne marzenia o wymownej całości kryje także czasownik *legere*, bowiem – jeśli wierzyć zapewnieniom Giambattisty Vica – w łacinie nazwano tak „zbieranie liter i składanie ich jak gdyby w wiązki słów”<sup>33</sup>.

W istocie więc złożony, zarówno grecki, jak i łaciński źródłosłów zdaje się zapowiadać walkę dwóch zasad rządzących porządkiem antologii: klasycznej reguły jedności i ładu (która tworzy formy encyklopedyczne) z zasadą różnobarwnego *varietas* (patronką sylwicznych zbiorów). Do zmagania z bujnym, płodnym, a zarazem rozległym i bezkształtnym żywiołem wydają się także odnosić nazwy staropolskich odpowiedników antologii, nawiązujące do ogrodu – ‘miejsca ogrodzonego’, co znajduje wyraz w szczególnej funkcji wstępów i zakończeń zbiorów. Są to jedyne stałe, spetryfikowane elementy struktury, z jednej strony odgradzającej się od tego, co nie weszło w obręb danego ogrodu sztuki, z drugiej zaś – zagrożonej przez siły odśrodkowe, rozpraszające. Z kolei antologijne „bukiety” akcentują raczej „jedność w wielości”, zharmonizowaną

<sup>31</sup> Pisze o tym między innymi Agata Bielik-Robson (Eadem, *Duch powierzchni*. Kraków 2004, s. 51).

<sup>32</sup> Cyceon, *De oratore* 3, 36; cytuję za: Heinrich Lausberg, *Retoryka literacka*. Przeł. Albert Gorzkowski. Bydgoszcz 2001, s.309.

<sup>33</sup> Giambattista Vico, *Nauka nowa*. Przeł. Jan Jakubowicz. Warszawa 1966, s. 112.

rozmaitość i korelację odmiennych, obcych sobie elementów. Czynnikiem porządkująco-scalającym jest po pierwsze krytyczny i z konieczności wybiórczy stosunek do zbieranego materiału, a następnie sposób jego ułożenia – gatunkowy, tematyczny bądź historyczny itd.

Nade wszystko jednak akt składania tego, co rozproszone: zbierania, zliczania, wypowiedziania (jako że gr. *-logia* w złożeniach oznacza między innymi ‘wypowiedź w słowie lub piśmie’) kryje w sobie pewną dążność poznawczą, związaną z konstruowaniem... i rozpoznawaniem skonstruowanego, z chęcią dowiedzenia się, jak w istocie rzecz wygląda w całości. Krzysztof Karasek, autor „bukietu” złożonego z wierszy współczesnych twórców, pisze:

Każda antologia, mimo że zajmuje się przede wszystkim przeszłością (...), swym ostrzem zwrócona jest ku przyszłości; jest jej konstruowaniem, więc już sama przez się jakąś jej wizją. (...) Wyziera z tego głód poznania.”<sup>34</sup>

Poznanie to wiąże się jednak najpierw z koniecznością doświadczenia całej pełni *varietas*, świadomego zmierzenia się z bogactwem, z urodzajem form. Kształt zbioru musi być bowiem sposobem istnienia obfitości. Antologie, jak podpowiada ich etymologia, w swej formule nawiązują do botanicznego wzorca płodności. Na polu sztuki są więc szczególnym świadectwem „witalności” twórczej piszących. Dotyczy to, jak można przypuszczać, w dwójnasób tych antologii, które zbierają utwory jednego autora.

---

<sup>34</sup> Krzysztof Karasek, *Przedmowa...*, s. 9.

## Kształt zbioru

Antologie tekstów literackich, skonstruowane na podstawie zawsze arbitralnej selekcji narażone bywają na częstą krytykę. „Każda dobra antologia – rozpoczyna przedmowę do zaproponowanego przez siebie wyboru poezji Krzysztof Karasek – jest wzniesieniem pożaru w bibliotece. Ten został nie doceniony, tamten przeceniony, autor musi tłumaczyć się na spotkaniach i odgryzać w polemikach.”<sup>1</sup> Zarzuty dotyczą doboru nazwisk, zamieszczonych i pominiętych wierszy, zbyt wąskiego lub zbyt szerokiego ich wyboru. Dotykają sympatii i antypatii. A sprzyja temu przede wszystkim wielość możliwości, przed którymi staje z obowiązku antologista: jest to obfitość form literackich czekających na uwzględnienie bądź odrzucenie, konieczność zestrojenia niewspółmiernych kryteriów doboru (względów estetycznych, historycznoliterackich, wartości reprezentacyjnej, oryginalności, kwestii technicznych takich, jak choćby długość tekstu itd.), nigdy w pełni niesatysfakcjonujące, arbitralne zasady uporządkowania materiału (według chronologii urodzin, debiutów, przynależności do danej grupy, układu tematycznego bądź gatunkowego itd.) czy wreszcie płynność granic historycznoliterackich, w których trzeba zawrzeć formułę wyboru<sup>2</sup>.

Do zastrzeżeń słanych pod adresem konkretnych antologii dołącza się przy tym krytyka samego przedsięwzięcia. „Nie jestem wielkim zwolennikiem antologii – zwierza się autor *Rozmów o książkach*, Jarosław Iwaszkiewicz – właściwie mówiąc, choć są to właśnie książki »do czytania«, rzadko się po nie sięga. Zraża ich pstrokacizna, obfitość mało mówiących nazwisk – i zazwyczaj zbyt mała reprezentacyjność dokonanego wyboru.”<sup>3</sup> Czytelnik, który pod

<sup>1</sup> Krzysztof Karasek, *Przedmowa*. W: *Współcześni poeci polscy. Poezja polska od roku 1956*. Wybrał i ułożył Krzysztof Karasek. Warszawa 1997, s. 5.

<sup>2</sup> Uwzględniam między innymi sugestie zamieszczone w przedmowie do antologii Wacława Borowego *Od Kochanowskiego do Staffa. Antologia liryki polskiej* (Lwów 1930), która uważana jest za publikację wzorcową.

<sup>3</sup> Jarosław Iwaszkiewicz, *Antologie*. W: *Idem, Rozmowy o książkach*. Warszawa 1983, s. 25.

postacią antologii otrzymuje materiał do refleksji, dokument epoki oraz literackiego zjawiska, z jednej strony oszołomiony bywa różnobarwną *varietas* i przytłoczony wielością, z drugiej zaś – narażony na niedosyt, skazany na skąpe dawki przyjemności, które oferuje mu książka: zwykle opasła, gromadząca całe mnóstwo rzeczy jakościowo niewspółmiernych. Zbigniew Herbert wspomina tego rodzaju doświadczenie z głębokim niesmakiem:

Najgrubszą książkę z wierszami znalazłem dawno temu na dnie rodzinnej szafy. Pochodziła z biblioteki dziadków. Jakaś *Złota Przędza* czy *Złoty Skarbczyk*, antologia wierszy z okresy, kiedy pani Deotyma potrafiła improwizować wiele godzi bez przerwy i bez zmęczenia. Od tego czasu mam awersję do grubych antologii, w których mało jest poezji, trochę więcej wierszy, a najwięcej...<sup>4</sup>

Bywa wreszcie, że niechęć wzbudza sam ontologiczny status książki pomyślanej jako powtórzenie, powielenie rzeczy wcześniej przez kogoś stworzonych i zwykle opublikowanych, co z góry wyznacza pasożytniczą pozycję antologię. Pokutuje tu romantyczna awersja do działalności nieoryginalnej, w całej pełni ujawniająca się na przykład wtedy, gdy sprawa dotyczy niepośledniego pisarza, który decyduje się poświęcić swój cenny czas na porządkowanie osiągnięć innych artystów. Czesław Miłosz, autor kilku wyborów z polskiej i obcej literatury, wspomina: „Gombrowicz kpił ze mnie w Vence: »Czy wyobrażasz sobie Nietzschego układającego antologię?«”<sup>5</sup>

### **Antologia z „twarzą”**

Pisarz, który konstruuje wybór, w sposób nieunikniony wkracza, jakby powiedział George Steiner, w progi „wtórnego miasta” historyków literatury<sup>6</sup>. I oczywiście przejmując ich zadania:

<sup>4</sup> Zbigniew Herbert, *Książka gruba i żenująca*. W: Idem, *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*. Warszawa 2001, s. 468.

<sup>5</sup> Czesław Miłosz, *Antologie*. W: Idem, *Abecadło*. Kraków 2001, s. 49.

<sup>6</sup> Zob. George Steiner, *Wtórne miasto*. W: Idem, *Rzeczywiste obecności*. Przeł. Ola Kubińska. Warszawa–Gdańsk 1997.

A więc mierzenie? ustalanie proporcji? układanie hierarchii artystycznych? Do pewnego stopnia. Żadna antologia nie może się przed tym cofnąć (...) <sup>7</sup>.

Wiadomo bowiem, że jest z istoty dziełem krytycznym, zwieńczeniem długiego procesu przemyśleń na temat literatury. Niezależnie od tego, czy bywa „księgą utworów” czy „księgą pisarzy”, nie tylko udostępnia czytelnikowi zebrane treści, ale równie dobrze może rewidować dotychczasowe osądy na temat zjawisk literackich, przypominać przeoczone pisma, wskrzeszać do życia pomijanych w innych wypadkach twórców czy uwydatniać związki tekstów dawniejszych ze współczesnością <sup>8</sup>. Tym samym sprawa jej charakteru i pozycji układającego wybór wydaje się – przynajmniej w założeniach – dość przejrzysta. Akcent pada na odpowiednią ekspozycję przedmiotu, który usuwa jakoby na daleki plan samego antologistę. Ten jest tylko organizatorem „rozmowy”, w której uczestniczą inni. „A ja układałem uparcie – wyjawia swe motywy Miłosz – w czym można dopatrywać się gorliwości osobnika zbyt mało pewnego siebie, czy zbyt dumnego, żeby siebie tylko windować na piedestał. (...) Wobec ciągle przybywającej wielości antologie pomagają przebić się poszczególnym głosom przez zbiorowy zgiełk.” <sup>9</sup> Nakierowują uwagę odbiorcy na określone literackie zjawiska.

Z jednej strony więc rola antologisty jest milcząca, z drugiej – nie ulega jednocześnie wątpliwości, że sam wypowiada się stworzoną strukturą, mówi niejako „spoza” tego, co wprost proponuje. Stąd, jak się wydaje, coraz częściej nazwisko organizatora wyboru umieszczone bywa na pierwszej stronie okładki, przed właściwym tytułem książki <sup>10</sup> – w miejscu od ostatnich dziesięcioleci XIX wieku zarezerwowanym dla autora <sup>11</sup>. Niektórzy spośród dzisiejszych krytyków-zbieraczy, jak na przykład Karasek, skłonni są przyznać wprost, że prawdziwie

<sup>7</sup> Wacław Borowy, *Przedmowa do wydania pierwszego*. W: *Od Kochanowskiego do Staffa. Antologia liryki polskiej*. Oprac. Wacław Borowy. Warszawa 1958, s. XIX.

<sup>8</sup> Zob. Juliusz Wiktor Gomulicki, *Wstęp*. W: *Księga wierszy polskich XIX wieku*. Zebrał Julian Tuwim. Oprac. Juliusz Wiktor Gomulicki. T. I. Warszawa 1956, s. V–VI.

<sup>9</sup> Czesław Miłosz, *Antologie...*, s. 49.

<sup>10</sup> Dotyczy to przykładowo przywoływanej już tu antologii Krzysztofa Karaska (*Współcześni polscy poeci...*) jak i wyboru Romana Honeta oraz Mariusza Czyżewskiego (*Antologia nowej poezji polskiej 1990–1999*. Kraków 2000) czy propozycji Ryszarda Matuszewskiego, skierowanej między innymi do szkół (*Poezja polska 1939–1996. Antologia*. Warszawa 1994).

<sup>11</sup> Na temat opisu książki literackiej wypowiada się Janusz Dunin (Idem, *Książka literacka*. W: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. Józef Bachórz i Alina Kowalczykowa. Wrocław i in. 1997, s. 466).

dobry wybór, wybór ciekawy, ma „twarz” swojego antologisty. To znaczy: że podstawą literackiej kolekcji nie tylko może, ale i powinien być „subiektywny stosunek do materii myśli – myśl przeżyta, którą krytyk analizuje, rozwija, potwierdza lub której zaprzecza, posługując się dostępnymi sobie środkami: wrażliwością, wiedzą o przedmiocie, wyobraźnią”<sup>12</sup>. Postulat ten uwalnia od stałego dylematu zbieraczy tekstów: „uroda czy reprezentatywność”<sup>13</sup> wyboru, z drugiej strony zaś głośno definiuje to, co i tak jest udziałem każdej antologii: że żyje ona życiem przetworzenia – odrzucenia jednych treści, a przyjęcia innych, że „redakcja jest redukcją”, ale i myślowym naddatkiem. „Każda antologia, prawdziwa antologia, prócz tych, w których wymierza się sprawiedliwość (na ogół zresztą ilością linijek) – powiada dobitniej autor wyboru *Współczesnych poetów polskich* – jest dziełem równie osobistym, co krytyka, a n a w e t p o e z j a, co do której nikt chyba nie chciał, aby taką nie była”<sup>14</sup> (podkreślenie – M. K.). Radykalność tego stwierdzenia, sprzyja myśleniu o antologii jako o podmiocie twórczym, konstruującym własną wypowiedź. Zwłaszcza jeśli rzecz dotyczy takich książek, które legitymują się przydomkiem wskazującym na ściśle prywatne zaangażowanie układającego: mam tu na myśli przede wszystkim liczną grupę antologii osobistych, w szczególności zaś tych, które zaliczyć można w poczet tak zwanych autorskich wyborów.

\* \* \*

Winna jednak jestem takie zastrzeżenie: za wyrażeniem 'antologia osobista' skrywają się książki o dwóch, zasadniczo odmiennych, obliczach. Zarówno polscy antologisci, jak i omawiający wybory badacze posługują się wskazaną nazwą, aby określić tomy skomponowane na bazie tekstów różnych pisarzy, ale odzwierciedlające preferencje samych układających (np. *Geografia z wyobraźni. Antologia osobista*. Wiersze poetów brytyjskich i amerykańskich w tłumaczeniu Tadeusza Sławka i Andrzeja Szuby; *Twarde dno snu* Zygmunta Kubiaka; *128 bardzo ładnych wierszy* Leszka Kołakowskiego). Bądź też, postępując

<sup>12</sup> Krzysztof Karasek, *Przedmowa...*, s. 6.

<sup>13</sup> Sformułowanie pochodzi ze *Słowa wstępnego* do antologii: *Poezja polska 1914-1936*. Wybór i oprac. Ryszard Matuszewski i Seweryn Pollak. Warszawa 1966, s. 6.

<sup>14</sup> Krzysztof Karasek, *Przedmowa...*, s. 5.

ścieżką wytyczoną najpewniej przez Jorge'a Luisa Borgesa, oznaczają tak autorskie utwory wybrane (przykład *Antologii osobistej* Czesława Miłosza). W drugim przypadku, stanowiącym właściwy przedmiot moich zainteresowań, zamiast wspomnianego określenia stosowane są częściej peryfrazy typu: „wyboru dokonał autor”, sporadycznie zaś neologizmy takie, jak pochodząca z przedmowy Juliana Rogozińskiego do *Poezji Józefa Wittlina*: „autoantologia”<sup>15</sup>. Jeśli w pracy tej dla nazwania autorskiego wyboru używać będę określenia 'antologia osobista', to przede wszystkim dlatego, że wydaje się nie tylko poręczniejsze, ale i dobrze ujmujące główną ideę autorskiego wyboru: książki, która bywa rodzajem autoprezentacji, owocem osobistych rozliczeń, jak i nadarzającą się okazją do głębszego samopoznania.

Autorzy antologii osobistych chętnie potwierdzają, że skonstruowany przez nich wybór dąży do podwójnej ekspozycji – przedmiotu i podmiotu. Zwykle też skłonni są przedstawiać swój zbiór jako dzieło zbliżone a to do chronologicznej autobiografii, a to do tematycznego autoportretu. Sprzyja temu, ugruntowane jeszcze przez romantyzm, przekonanie o związku pomiędzy dorobkiem pisarza a jego osobowością. „Nigdy nie pisałem pamiętników, nie prowadziłem dzienników – powiada Wittlin, jeden z twórców antologii osobistej – i nie zamierzałem pisać autobiografii. Wydaje mi się, że każdy uczciwy utwór literacki zawiera pierwiastki autobiograficzne (...)”<sup>16</sup> Założenie takie tkwi, jak można przypuszczać, u podstaw definiowania antologii osobistej jako zbioru posiadającego historyczną referencję: wyboru śladów, dokumentu przeszłości („pamiętnika minionej epoki”<sup>17</sup>) bądź świadectwa dawnej osobowości pisarskiej („książka, która ma dać jego – moją pełnię”<sup>18</sup>). Niemniej jednak sprawa nie ogranicza się jedynie do przywołania tego, co minione, powtórzenia wcześniej spisanych utworów; formuła wyboru zakłada zwykle ich nadorganizację, dopuszczając możliwość wykreowania na tej podstawie „nowej” wypowiedzi.

<sup>15</sup> Julian Rogoziński, *O poezji Józefa Wittlina*. W: Józef Wittlin, *Poezje*. Warszawa 1978, s. 6.

<sup>16</sup> Józef Wittlin, *Przedmowa*. W: Idem, *Orfeusz w piekle dwudziestego wieku*. Kraków 2000, s. 6.

<sup>17</sup> Antoni Słonimski, *Autor o sobie. Z rozmowy z Antonim Słonimskim*. Notowała Jadwiga Bandrowska-Wróblewska. W: Idem, *Poezje wybrane*. Wyboru dokonał Autor. Warszawa 1972, s. 16.

<sup>18</sup> Julian Przyboś, *Wstęp*. W: Idem, *Miejsce na Ziemi*. Warszawa 1945, s. 5. Chodzi tu oczywiście o wybór wierszy z lat 1922–1944.

## W nowym układzie

Czym zatem są nowe wybory wierszy już wcześniej publikowanych? Odpowiedź na to pytanie zależy od rozwiązań, jakie gotów jest przyjąć antologista. Zasięg przemian, które dokonują się w nowym układzie, może bowiem wydawać się zrazu niewielki i niepewny jakościowo. Urszula Koziół przedstawia rzecz nieco ironicznie:

Czym są nowe wybory wierszy raz już kiedyś opublikowanych? Czy jeszcze inny ich układ i dalsza (głębsza?) perspektywa uzyskana przez dopełnienie ich kolejno powstałymi wierszami nie ma w sobie czegoś podobnego na przykład do przedstawiania w pokoju istniejących tam od dawna, wciąż tych samych mebli, które w uzyskanym teraz nieco innym kontekście (np. dokupionej etażerki) nabierają nowego wyrazu, ba, nowych punktów odniesienia? Albo – czy nie przypomina to takiego ustawienia świateł w już oswojonym pejzażu, które z tła wyłowią, ku naszemu zdumieniu, jeszcze inne, wcześniej nie zauważone konfiguracje elementów, przyłapanych nieco inaczej nakierowanym teraz snopem światła?<sup>19</sup>

Większość poetów przy konstruowaniu autorskiego wyboru ustawia teksty według porządku chronologicznego. Układ antologii dubluje więc zestawienie obowiązujące wcześniej w tomikach, a zmienia się o tyle tylko, o ile dołączone zostaną nowe wiersze lub gdy stare nie zapracują na „zgodę (...) serca i głowy”<sup>20</sup>. Jedyne odstępstwa dotyczą zwykle tego, co wysuwane bywa na początek bądź koniec wyboru. Wiersze umieszczone w tych kluczowych pozycjach spełniają rolę paratektu (np. antologię *Cicho ciszej* Jarosława Marka Rymkiewicza rozpoczyna utwór *Ogród w Milanówku – cicho ciszej*) lub wyznaczają główne azymuty danej twórczości (jak cykl *Na odwrót* przesunięty na koniec Karpowiczowskich *Wierszy wybranych*<sup>21</sup>). Niemniej jednak, można powiedzieć, że pomysł na tego typu książkę, rzeczywiście, nie wykracza zbytnio poza zamysł nieznacznego „przemeblowania”.

Niewiele zmienia się w tej sytuacji w układzie powiązań między tekstami. Chociaż, z drugiej strony, sam fakt zestawienia razem większej grupy utworów,

<sup>19</sup> Urszula Koziół, *Zamiast postowia*. W: Eadem, *Stany nieoczywistości*. Warszawa 1999, s. 351.

<sup>20</sup> Julian Przyboś, *Wstęp*. W: Idem, *Miejsce na Ziemi...*, s. 5.

<sup>21</sup> Cykl ten pierwotnie przynależał do *Znaków równania* (Warszawa 1960).



zgromadzenia ich w jednym wyborze, pozwala na dokonanie dodatkowych rozpoznań, poczynienie odkryć w oparciu o uruchomioną właśnie całość. Urszula Koziół nie omieszka sięgnąć w takim przypadku po nieobcą i Karpowiczowi-antologię metaforę słoików drzewa:

Jeśli idzie o mnie, dostrzegam teraz w tych wierszach napisanych na przestrzeni kilku dziesiątków lat zarysowujące się (na kształt przerdzewiałych słoików w przekroju drzewa) koła tematyczne, które w coraz to innej perspektywie nawiązują promieniście do swego rdzenia i usiłują jeszcze inaczej mówić o tym samym, ujmowanym raz z tej, a raz z tamtej strony – choć to „wypowiadanie się” biegnie niekiedy nie tyle w samym tekście, co niejako w paśmie równoległym do niego i może – na pierwszy rzut oka – niezauważalnym.”<sup>22</sup>

Zaproponowana przez poetę całość ma więc prowadzić do niespodziewanych odsłon, ujawniając ciągłość twórczości, jak słoje unaoczniają pamięć drzewa. Tylko na tej podstawie Tadeusz Różewicz może zaoferować autorski wybór w miejsce innego, nigdy niezrealizowanego przez siebie (choć – jak twierdzi – znacznie łatwiejszego) gatunku: „Od lat planowałem napisanie autobiografii, ale to zbyt łatwe. Niech ten wybór poezji zastąpi autobiografię.”<sup>23</sup> Nawracające w kolejnych wierszach „koła tematyczne” składają się bowiem na obraz osobowości pisarza. Nowe teksty utwierdzają w tej mierze utwory dawniejsze.

Ale antologia zezwala także na dalsze kształtowanie dzieła. Sytuacja sprzyja artystom, którzy nigdy w pełni nie afirmują własnych testów. Konstruowanie wyboru jest bowiem dodatkową okazją do ich doskonalenia, sposobnością dla tych, którzy lubią się jąkać. Jak niegdyś Wittlin, a także Różewicz czy Karpowicz – mogą tu do woli kwestionować, odrzucać, dokonywać poprawek, które utrzymują ich poezję, jak powie autor *Niepokoju*, „»w ruchu« ku niewiadomemu”<sup>24</sup>. Ci sami pisarze są też zwykle otwarci na rysującą się możliwość twórczego zagospodarowania potencjału formuły antologijnej. „Antologię – pisze Miłosz – wolno uważać za odrębny gatunek literacki, tak jak

<sup>22</sup> Urszula Koziół, *Zamiast postowia...*, s. 351–352.

<sup>23</sup> Tadeusz Różewicz, *Posłowie*. W: Idem, *Niepokój. Wybór wierszy z lat 1944–1994*. Warszawa 1995, s. 672.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 667–668.

wypisy myśli różnego autorstwa, czyli zbiory cytatał<sup>25</sup> Rozpoznanie to dotyczy wyboru gromadzącego teksty różnych twórców, ale zapewne mogłoby odnosić się i do autorskich kolekcji wierszy, o ile – mimo zachowania autonomii poszczególnych tekstów – realizują one zasadę nowej, połączonej „jedną myślą” całości, to znaczy: budowane są wokół autorskiego gestu<sup>26</sup>.

\* \* \*

Szczególnie warty rozpatrzenia wydaje się w tej sytuacji przypadek antologii poetyckiej. Książki tego typu komponuje się co prawda z gotowych już składników, ale w oparciu o podstawowe reguły postępowania językowego, czyli na zasadzie wyboru i kombinacji. Podobnie jak w przypadku tworzenia poezji, i tu wybrane spośród ekwiwalentnych elementów komponenty zestawiane są z myślą o ich przyległości<sup>27</sup>. Zważywszy na to, że lektura tekstów poetyckich nie przebiega linearnie, ale dokonuje się ruchem nawrotów i powtórzeń, szereg zbudowany z wykorzystaniem gotowych utworów w znaczący sposób zwielokrotnia wcześniejszą strukturę wypowiedzi, pozwalając by tworzyła się nie tylko ponad następstwem słów, ale i ponad sekwencjami tekstów. W ten sposób poeta może kreować rzecz zgoła nową – jak to ma miejsce w przypadku *Poezji* Józefa Wittlina. Romuald Cudak tak charakteryzuje owo przedsięwzięcie:

Wybór wierszy miewa zazwyczaj charakter „reprezentacyjny”. Jest na swój sposób znakiem całości dorobku poetyckiego. Ale *Poezje*, ze względu na swoją wewnętrzną kompozycję, na spójność układu, zależność między częściami i wierszami, trzeba uznać za n o w y tom. Za nowy głos i ostatnią w y p o w i e d ź poety. (Podkreślenie – R.C.)<sup>28</sup>

Podstawą działania antologisty są przede wszystkim reguły selekcji – dobiera wedle uznania utwory najważniejsze czy najpopularniejsze, kieruje się własnym

<sup>25</sup> Czesław Miłosz, *Antologie...*, s. 49.

<sup>26</sup> Podobnie, Czesław Miłosz napisze, że w odróżnieniu od sylw formułą „ogrodu” rządzi „jedna mimo wszystko myśl, trudna, starająca się uchwycić siebie w różnych postaciach i słowami różnych autorów” (Idem, *Wstęp*. W: Idem, *Ogród nauk*. Lublin 1991, s. 6).

<sup>27</sup> Zob. Roman Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*. Przeł. Krystyna Pomorska. W: Idem, *W poszukiwaniu istoty języka*. T. 2. Kraków 1989, s. 88.

<sup>28</sup> Romuald Cudak, „Otom przed Tobą, Abraham.” *Lektura wiersza Józefa Wittlina* Trwoga przed śmiercią. W: *Studia o twórczości Józefa Wittlina*. Red. Ireneusz Opacki. Katowice 1990, s. 37–38.

smakiem estetycznym bądź historycznoliteracką racją itp. Ale przy próbie uczynienia z antologii nowego artefaktu, do zasad wyboru z konieczności dołączyć musi odpowiednie reguły kompozycji. Jeśli bowiem książka tego rodzaju miałaby być kolejnym głosem i najnowszą wypowiedzią pisarza, to przede wszystkim dzięki roli pomysłu, za sprawą konceptu czy też kilku gestów porządkujących całość. Po uwzględnieniu wniosków, jakie płyną z doświadczenia dwudziestowiecznego konceptualizmu, mogłaby być odczytywana jako wytwór, który – pomimo wtórności prezentowanego materiału – jest dziełem idei, wizualizacją pewnej określonej myśli.

### Pomysły kompozycyjne

Przy wszystkich możliwościach, jakie daje formuła antologii, pisarze zwykle nie sięgają jednak po środki śmielsze niż drobne odstępstwa od chronologicznego układu. Do grupy poetów, którzy przyjmują w tej materii odmienne rozwiązania, należy między innymi Julian Przyboś. Dość nietypową kompozycję książki proponuje on zwłaszcza przy okazji prezentacji swojego całościowego dorobku w dziedzinie liryki. Niektóre partie jego *Utworów poetyckich*, jak chociażby początek tomu, zestawione zostały wokół dominanty tematycznej (we wskazanym przypadku jest to grupa wierszy metapoetyckich), inne – acz z dużymi odstępstwami – zachowują zasadę czasowego następstwa albo, szczególnie ważny, porządek chronologicznie odwrócony (teksty wczesne pojawiają się co prawda przed *Wierszami dla Uty* i utworami najnowszymi, ale po wszystkich innych dokonaniach „dojrzałego” Przybosia)<sup>29</sup>. Całość zaś zmierza do prezentacji pisarza wymagającego, który marzy o równie wymagającym i otwartym na nowość czytelniku. Dlatego układ książki, co wydaje się dość oczywiste i charakterystyczne, ma przede wszystkim mobilizować uwagę odbiorcy:

<sup>29</sup> O ułożonym podobnie, bo według odwróconej chronologii, wyborze tekstów Ewy Lipskiej pisał Tadeusz Nyczek: „Tak się dotąd nie układało wyborów własnych tekstów. Jeśli już, można było tym sposobem napisać życiorys; moda na tę konwencję przyszła do nas ze świata i coraz częściej jej ulegamy. Ale Ewa Lipska raczej nie ulega modom. A może chodzi o coś innego? Na przykład o zwrócenie uwagi czytelnika na czas, który inaczej płynie w naszej świadomości, a inaczej w zegarze natury, zawsze nastawionym na przyszłość?” (Idem, *Życie na ochotnika*. W: Ewa Lipska, *Sekwens*. Wybór wierszy i prozy poetyckiej oraz układ Autorki. Warszawa 2003).

retrospektywnych wyborów wykorzystuje on dobrze znane z wiersza *Polaty się łączy...* figury ludzkiego losu – „utrwalone w słojach przekroju życia”<sup>32</sup>. Z całą swobodą reorganizując wzorzec, porządkuje poeta własne utwory według trzech okresów, obejmujących „młodość górną”, lata wojennej hekatombi, ów „wiek klęski” i wreszcie z osobna – artystyczną dojrzałość „wieku męskiego”<sup>33</sup>. Na podobnych zasadach Tymoteusz Karpowicz, autor *Słojów zadrzewnych*, skorzysta z inspiracji, którą podda mu ewangeliczna historia.

### **Antologia „napisana” od nowa**

Pomysł, by z antologii uczynić dzieło „najnowsze”, należy do rzadkości. Wszelako wspomniany tu autor *Słojów*, który wywodzi nowy tekst z wcześniej napisanych utworów, ma jako antologista w materii tej znaczącego poprzednika. Chodzi mianowicie o pisarza, z którym bywa niejednokrotnie porównywany z racji sympatii do konstruktywizmu – głównego teoretyka w gronie Awangardy Krakowskiej, Tadeusza Peipera. W latach trzydziestych twórca ten złożył z wybranych fragmentów *Tędy* i *Nowych ust* wypowiedź na tyle odrębną, że wydawcy podjęli decyzję, by przypisać jej nowy tytuł – *Myśli o poezji*. Otóż, jest to, wedle słów Stanisława Jaworskiego, „swoisty esej-antologia”<sup>34</sup>, który co prawda opiera się na rekapitulacji tez dotychczasowych, a więc poglądów na temat poezji, które pisarz głosił głównie w latach dwudziestych, ale stanowi jednocześnie „nową całość, konsekwentnie uporządkowaną”<sup>35</sup>. Podobnie myśleć musiał sam autor, przygotował bowiem odrębny maszynopis tekstu, zamiast ograniczyć się do wskazania odpowiednich fragmentów dawnych wystąpień<sup>36</sup>. Posunięcie takie, jak sądzi Stanisław Rosiek, pozwala na wysunięcie tezy, że proponowany zapis jest w tym przypadku czymś więcej niż tylko wtórną operacją na znanym materiale:

<sup>32</sup> Ireneusz Opacki, *Mickiewiczowskie „czucie czasu”*. W: Idem, *„W środku niebokręga”. Poezja romantycznych przełomów*. Katowice 1995, s. 220.

<sup>33</sup> Zob. Antoni Słonimski, *Młodość górna. Wiek klęski. Wiek męski*. Warszawa 1965.

<sup>34</sup> Stanisław Jaworski, *Przedmowa*. W: Tadeusz Peiper, *O wszystkim i jeszcze o czymś*. Oprac. Stanisław Jaworski. Kraków 1974, s. 5.

<sup>35</sup> Ibidem.

<sup>36</sup> Zob. Stanisław Jaworski, *Komentarz do Myśli o poezji*. W: Tadeusz Peiper, *O wszystkim...*, s. 501.

Nie jest to (...) tekst błahy. Mówi on nam wiele o dziejach piszącego, który w pewnym momencie, być może w 1934 roku, być może później, natrafił – zapewne przypadkiem – na nową formułę pisania, odkrył nie znany mu wcześniej sposób osadzania się pośród tekstów. Wstydlive „ja” poety zyskało tym sposobem jeszcze jedną możliwość gry ze śmiercią o przetrwanie.<sup>37</sup>

Nowa wypowiedź, która formułuje się za sprawą dokonanego przez pisarza wyboru, kompilacji i drobnych, głównie stylistycznych zmian w zestawianych tekstach, odsłania nie tyle nieznaną treść, co opowiada o samym piszącym, ujawnia jego walkę o własny wizerunek, dokonującą się za sprawą strukturalnej transformacji. Stanisław Rosiek wykazuje, że ów pasożytniczy rodzaj tworzenia w sposób dość nieoczekiwany, prawem wymyślnego fortelu, realizuje jedną z głównych iluzji awangardy i samego Peipera – marzenie o osiągnięciu „stopnia zerowego” mowy: „zamiast powtarzać, możemy mówić ze siebie, zamiast naśladować możemy tworzyć”<sup>38</sup>. Wszystkie materiały, z jakich pisarz korzysta znajdują się bowiem po stronie wypowiedzi, która przeszła już wcześniej przez dialog z cudzym słowem, tradycją, odmiennością, a teraz utwierdza i afirmuje przede wszystkim imiennosc piszącego, jako że to z jego osobistych tekstów i jego głosów w sprawie... ma się dokonać wybór. Tekst „drugiego stopnia” w przypadku autorskiej antologii wywodzi się z czytania pism opatrzonych wyraźną sygnaturą, podpisem tego oto autora, oznacza, że w czasie tworzenia pisarz „sam siebie postawił w miejscu źródła”<sup>39</sup>. I choć bardzo łatwo można by zburzyć ową iluzję samostanowienia (autointertekstualność wydaje się sprawą pierwszoplanową, ale nie usuwa problemu intertekstualności; sam wybór jest uwarunkowany kulturowo), to przynajmniej cel tych dążeń jest dość jasny: chodzi o próbę zamknięcia się w obrębia własnego tekstu, zmierzającą do „ogarnięcia i połączenia: przestrzeni pisma, świata oraz tego, który i jest, i pisze”<sup>40</sup>. Stanisław Rosiek sugeruje:

<sup>37</sup> Stanisław Rosiek, „Ja” między tekstami. W: *Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej*. Red. Jerzy Ziomek. Warszawa 1992, s. 232.

<sup>38</sup> Tadeusz Peiper, *Miasto. Masa. Maszyna*. W: Idem, *Pisma wybrane*. Oprac. Stanisław Jaworski. Wrocław i in. 1979, s. 34.

<sup>39</sup> Stanisław Rosiek, „Ja” między tekstami..., s. 235.

<sup>40</sup> Ibidem, s. 245.

Piszący który chce wyłącznie „mówić ze siebie”, nie zaś „powtarzać”, „naśladować” innych, powinien powtarzać siebie samego. Jest w tym wskazaniu więcej powagi, niż można by w pierwszej chwili sądzić. Niewykluczone, że niemała część tego, co czytamy, to efekt różnicującego powtarzania samego siebie.<sup>41</sup>

Zabiegi tego rodzaju reorganizują myślenie o podmiocie, czyli o owym „ja”, które badacz skłonny jest umieścić „między tekstami” – jako że „po to, by je oznaczyć, wyjść trzeba poza już-napisane i dotrzeć do tego, co nieobecne – do ukrytego tekstu, który jest źródłem wszystkiego, co ujawnia się w przestrzeni pisma”<sup>42</sup>. Przetwarzanie dotychczasowych dokonań i próby tworzenia spójności ponad pojedynczymi tekstami sprzyjają odsłonięciu człowieka wypowiadającego się, jak i ewentualnej autokreacji. Pisarz staje przed szansą, aby wykorzystać dla siebie ów potencjał poznawczy i twórczy, który tkwi – mimo wtórnego charakteru tworzywa – w samej formule antologii osobistej. Antologii, której zadaniem jest między innymi upamiętnić wizerunek twórcy.

---

<sup>41</sup> Ibidem, s. 236.

<sup>42</sup> Ibidem, s. 247–148.

## Muzeum poety

Antologie literackie są jak muzea: to retrospektywne zbiory tekstów-eksponatów. Jorge Luis Borges dowodził, że nie ma takiej chronologicznej antologii, która nie rozpoczynałaby się dobrze, a źle nie kończyła. Czas to najlepszy, celny w wyborze, antologista:

Nikt nie może zebrać antologii, która byłaby czymś więcej niż muzeum jego „sympatii i awersji”, lecz Czas osiąga w swych edycjach godne podziwu antologie. To czego nie może dokonać jeden człowiek, staje się dziełem pokoleń.<sup>1</sup>

Antologisci, konkurując z „nieomylnością” czasu, próbują na wiele sposobów i wedle różnych praktyk ekspozycyjnych zaznajomić czytelnika z tym, co „do skarbca literatury (...) zniosły i dawne wieki i epoka dzisiejsza”<sup>2</sup>. Czy będzie to wybór tekstów wielu autorów czy książka gromadząca utwory zaledwie jednego pisarza – przedsięwzięcia tego typu chyba ciągle jeszcze zachowały coś z powagi i prestiżu dawnego muzeum. Znaleźć się w antologii, a zwłaszcza zapracować na wybór własnych tekstów to poczynić znaczący krok na drodze do osiągnięcia sukcesu. Dlatego szczególnie w przypadku poety, który zwykle bywa już autorem kilku czy nawet kilkunastu niewielkich tomików, zbiorczy tom jest ważnym i liczącym się elementem dorobku. O ewolucji tej formy prezentacji twórczości: od właściwej formuły książki poetyckiej do przedsięwzięcia, które w dwudziestoleciu międzywojennym związane zostało ostatecznie z wybitniejszymi postaciami epoki (takimi chociażby jak Tuwim, Słonimski, Wierzyński, Gałczyński czy Zagadłowicz), pisze Janusz Dunin:

Niewielka objętość tomików poetyckich w pewnym zakresie uniezależniła je od wydawców i od mecenasów, ponieważ koszt druku był mniejszy. Pozwalała też na

<sup>1</sup> Jorge Luis Borges, *Antologia osobista*. Przeł. Edward Stachura i in. Kraków 1974, s. 6.

<sup>2</sup> Piotr Chmielowski, Stanisław Krzemiński, *Objaśnienia wstępne*. W: *Złota przędza poetów i prozaików polskich*. T. 1. Red. Piotr Chmielowski, Stanisław Krzemiński. Warszawa 1884, s. IX.

publikowanie nowych wierszy, nie czekając aż się zbierze cały tom. Ów zbiorczy tom poetycki zaczął z czasem nabierać odmiennego znaczenia. W przeciwieństwie do tomiku, który był próbą, wolumen równy objętością tym, w których drukowano powieści, był znakiem sukcesu poety, jego nobilitacji. Zwykle następował po szeregu tomików, sumował ich zawartość i przybierał nazwę „wiersze”, „poezje wybrane” itp. Taka większa książka była świadectwem, że poeta uzyskał już swe miejsce w literaturze. Potrzebowała fachowego wydawcy lub mecenasa i zwykle nie mogła ukazać się sumptem samego autora. (...)

Zdarzało się naturalnie, że niektórzy bardziej zasobni lub obrotni grafomani potrafili zorganizować sobie takie większe tomy zbiorowe. Forma ta jednak w 20-leciu międzywojennym zrosła się przede wszystkim z nazwiskami wybitnych poetów epoki i była potwierdzeniem ich literackiego sukcesu.”<sup>3</sup>

Do dzisiaj antologia kojarzona jest z „uklasycznieniem” twórcy<sup>4</sup>. Książka zaświadcza o jego randze oraz pozycji wśród innych autorów. Toteż i sytuacja poety, który otrzymuje zaproszenie do skonstruowania własnego wyboru, musi być dość szczególna. Zważywszy bowiem na przeglądowy, historycznoliteracki charakter tego rodzaju projektu i jego funkcję upowszechniającą, praca nad antologią jest działaniem na rzecz muzealizacji, która czyni zarówno z samych tekstów autora, jak i z przekazywanego za ich pośrednictwem obrazu „ja” kreującego artefakty i układającego wybór – przedmioty wystawione do oglądania. Innymi słowy, pisarz, który tworzy antologię ma ten niewątpliwy przywilej zaplanowania i zorganizowania własnego muzeum. Jeśli jednak sprawia sobie – by użyć słów poety – ów potencjalny „pomnik trwalszy niż ze spiżu”, to zarazem doświadczyć musi w całej pełni dwuznaczności wpisanej w tego rodzaju sytuację.

\* \* \*

Mówi się bowiem, że „wszelka sztuka w przestrzeni muzealnej nabiera charakteru historycznego”<sup>5</sup>. Jeśli zważyć na Lyotardowską krytykę muzeum jako

<sup>3</sup> Janusz Dunin, *Rozwój cech wydawniczych polskiej książki literackiej w XIX–XX wieku*. Łódź 1982, s. 146–147.

<sup>4</sup> Zob. Wiesława Wantuch, *Cykl liryczny – tomik – seria poetycka. Z dziejów „gatunku” literackiego i wydawniczego*. W: *Cykl literacki w Polsce*. Red. Krystyna Jakowska, Barbara Olech, Katarzyna Sokołowska. Białystok 2001, s. 578.

<sup>5</sup> Por. Maria Popczyk, *Wstęp*. W: *Muzeum sztuki. Antologia*. Red. Maria Popczyk. Kraków 2005, s. 9.



miejsca, w którym relacje między człowiekiem a dziełem kształtują się podług kartezyjańskiego modelu myślenia o świecie, zmierzającego do idei panowania i posiadania, to będzie to przestrzeń skazana na rygor zracjonalizowanych i zewnętrznych wobec samej sztuki konstrukcji<sup>6</sup>. Antologia to nie tylko obszar prezentacji poglądów estetycznych autora kolekcji, ale i pole, na którym uprawa się historię literatury, wydaje wyroki, kolekcjonuje jedno dzieło, a skazuje na niepamięć inne. Ekspонат jest tu przede wszystkim przedmiotem badawczych operacji, w zbiorze wyznacza się „należne” mu miejsce – miejsce pośród innych utworów wyabstrahowanych z macierzystego kontekstu. Na gruncie historii kultury praktyka taka spotkała się, jak wiadomo, z ostrą krytyką myślicieli głoszących, że muzealizacja dzieła oznacza koniec sztuki:

Przenoszenie wszystkich tych zabytków (...) klasyfikowanie ich szczątków z nabożną czcią (...) jest to jak gdyby branie udziału we własnym pogrzebie, jest to mord na Sztuce dokonywany w imię zgłębiania jej dziejów, w ten sposób nie pisze się historii, lecz nagrobek.<sup>7</sup>

Książki antologijne zachowują coś z owego rytualnego wyizolowania grobowca-muzeum, w którym przechowuje się „z nabożną czcią” z mumifikowane ciało. Antologista, wybierając spośród napisanych przez siebie utworów te, które przeznacza do długiego trwania, odrywa je od aktualnego kontekstu, wyodrębnia spośród wielogłosu współczesności, izoluje i zamyka w zbiorze, który jakoby już tylko gromadzi, chroni i udostępnia niegdyś stworzone teksty. Formuła antologii, tak jak formuła muzeum, podkreśla więc antagonizm między ponadczasowością chętnie przypisywaną temu, co zdaje się posiadać wartość estetyczną, a tym, co tchnie nowością i lokuje się blisko zmiennego życia. Rzecz, która staje się udziałem każdego artefaktu, to znaczy: proces „zamierania” związków z historyczno-kulturowym kontekstem, dokonuje się tym wyraźniej w przestrzeni muzealnej. Można by zatem na podobieństwo tego, co o muzeum myśli Theodor Adorno, mówić o interesującym nas autorskim

<sup>6</sup> Jean-François Lyotard, *Les Immatériaux*. W: *Muzeum sztuki...*, s. 221.

<sup>7</sup> Ouatremère de Quincy, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*, Fayard, Paris 1989, s. 47–48. Cyt. za: Maria Popczyk, *Wstęp*. W: *Muzeum sztuki...*, s. 10.

wyborze jako o przedsięwzięciu, które przyspiesza „śmierć” (uhistorycznienie) eksponowanego przedmiotu... i podmiotu<sup>8</sup>.

Z tej perspektywy wielobarwna *varietas*, urodzaj i obfitość form, a więc dowody żywotności artystycznej poszczególnych twórców, które stanowią – jak już pisałam<sup>9</sup> – o specyfice formuły sylwicznej, to tylko jedna, choć niezwykle istotna strona omawianego zjawiska. Drugie jego oblicze, dobrze widoczne zwłaszcza w przypadku „całozyciowych” antologii osobistych, niepokoi widmem epitafijnego podsumowania. Wiadomo bowiem, że „muzeum zawsze grawituje ku skostnieniu”<sup>10</sup>. I że sugestię ową potwierdza także język: powiedzieć o czymś, iż ma charakter „muzealny”, to wskazać na anachroniczny aspekt zjawiska – to sugerować, że rzecz jest przechowywana bardziej ze względów historyczno-kulturowych, aniżeli z racji jej aktualnego znaczenia. „Muzeum i mauzoleum – pisze Adorno – łączy nie tylko skojarzenie fonetyczne. Muzea są jak rodzinne groby dzieł sztuki.”<sup>11</sup> Ich przymierze ze śmiercią sięga czasów, kiedy jeszcze zmarli byli pierwszymi kolekcjonerami.

### **Skarbczyki, szkatuły, kufry...**

Muzealno-kolekcjonerski charakter antologii wydobywają tytuły, jakie przypisuje się poszczególnym wyborom. Obok nazw wywiedzionych z dziedziny botaniki, pojawiają się bowiem określenia różnego rodzaju zasobników, pudeł, składów i depozytów takich, jak zbiorcze 'książeczki', 'spizarnie', ale i 'szkatuły' czy 'kufry'. Przede wszystkich zaś prym wiodą metaforyczne 'skarbcce', 'skarbnice' i 'skarbczyki', tak liczne jeszcze w XIX i na początku XX wieku. W ich nazwie spotkały się główne idee przydające powagi formule „muzealnego” zbioru: od drogiego charakteru gromadzonych w jego wnętrzu artefaktów po perspektywę miejsca zapieczętowanego.

Przymierze między antologią a skarbcem, jak można przypuszczać, wspiera się na znanej od starożytności aż po epokę nowożytną figurze archiwum czy zasobnego magazynu, która organizuje tradycyjne wyobrażenia na temat pamięci:

<sup>8</sup> Zob. Theodor Wiesengrund Adorno, *Muzeum Valéry Proust*. W: *Muzeum sztuki...*, s. 91–104.

<sup>9</sup> Zob. rozdział zatytułowany: *Formy urodzaju*.

<sup>10</sup> Maria Popczyk, *Wstęp*. W: *Muzeum sztuki...*, s. 37.

<sup>11</sup> Theodor Wiesengrund Adorno, *Muzeum Valéry Proust...*, s. 91.

miejsca, gdzie rzekomo składa się i przechowuje informacje, by w odpowiednim momencie wydobyć je z depozytu jako dokument przeszłości. Tego rodzaju magazyn wspomnień, jak pisze Wojciech Kalaga, „zakłada dominację struktury i systematyczności, dostępności wprawdzie ograniczonej jedynie pojemnością, ale do materiału już uporządkowanego, zdefiniowanego i mającego swe miejsce na półce gabloty. Jest to wizja (...) zakładająca niezmiennosc »materiału«”<sup>12</sup>. Podszyta podobnymi wyobrażeniami metafora skarbca, skarbnicy czy skarbczyka może więc znacząco wspierać „muzealny” wizerunek antologii – być tyleż demonstracją idei posiadania, co sygnałem pewnego archiwalnego domknięcia. W sytuacji tej bergsonistom, bolejącym nad utratą realnego związku pomiędzy porządkiem życia a artefaktami (takim, jak na przykład Karpowicz), przychodzi zmierzyć się z perspektywą dzieła skamieniałego – podsumowanego w formule „całozyciowej” antologii.

Nie jest to wszakże jedyne możliwe ujęcie tej kwestii. W porządku poetyckiego obrazowania, wspieranego marzeniem, wszelkie skarbczyki, szkatułki czy kufry, jak twierdzi Gaston Bachelard, to już „przedmioty podwójne, przedmioty-podmioty”<sup>13</sup>. Wbrew prawom logiki, zdolne są pomieścić w sobie w całości prywatny świat człowieka. Bachelard przeciwny postbergsonowskiej metaforze zasufladkowania i awersji do wszelkich hermetycznych pudeł, gotowy zawierzyć wyobraźni, dostrzega w ich przestrzeni zamkniętej – przestrzeń intymną. Wraz z otwarciem tego rodzaju przedmiotów, odsłoną ich zawartości, ujawnia się wymiar duchowy człowieka, znika więc tradycyjna dialektyka wnętrza i tego, co zewnętrzne. Stąd dobrze znane skarbczyki poetów, szkatuły wspomnień skłaniać mogą do myślenia o osobistym charakterze przedsięwzięcia. Kwestią sporną pozostaje jednak, na ile w zbiorach tych rzeczywiście udaje się antologistom zamknąć swoje sekrety, a na ile kierują się – naturalnymi w przypadku wyboru upowszechniającego dorobek twórcy – względami związanymi z potrzebą odpowiedniej ekspozycji, ujawnienia, a nie zatajania rzeczy.

<sup>12</sup> Wojciech Kalaga, *Pamięć ponowoczesna*. W: *Ponowoczesność a tożsamość*. Red. Bożena Tokarz i Stanisław Piskora. Katowice 1997, s. 245.

<sup>13</sup> Gaston Bachelard, *Poetyka przestrzeni: szuflady, kufry, szafy*. Przeł. Wiktoria Krzemień. „Pamiętnik Literacki” 1976, nr 1, s. 236.

## Róg obfitości

Sztuka w muzeach obumierać ma nie tylko w wyniku rzekomego odizolowania od porządku życia i sztucznego preparowania jej dziejów, ale i za sprawą zastosowania się do, tak bliskiej antologiom, idei „rogu obfitości”. Kłopotliwa wydaje się zmiana statusu artefaktu umieszczonego w kolekcji, ponieważ musi on funkcjonować nie jako wyosobnione dzieło, lecz pośród innych eksponatów, w nagromadzeniu, w którym obiekt artystyczny przemawia z dużymi oporami. „Jakiś bezsens – pisze Paul Valéry – wynika z sąsiedztwa umarłych wizji, które sobie zazdroszczą i nawzajem wrywają spojrzenia, darzące je życiem.”<sup>14</sup> Dla kogoś, kto – jak cytowany poeta – przyzwyczaił się do kontemplacyjnej zażyłości z pojedynczym dziełem, kolekcja typu muzealnego tylko nadaremnie porządkuje „nieprzystające do siebie jednostki przyjemności”<sup>15</sup>. Bogactwo różnych form może wzbudzać podziw i poszerzać wiedzę, twierdzi Valéry, ale jednocześnie przytłacza i sprawia, że odbiorca traci właściwy kontakt ze sztuką – schwytywany zostaje w pułapkę nieuniknionej powierzchowności i niechcianej erudycji. Przed tym wszystkim może obronić się jedynie ten, kto świadomie wybiera obiekt zainteresowania i wyłącznie jemu poświęca uwagę – „ten, kto pozostawił na zewnątrz resztki naiwności, kto dokładnie wie, czego chce, kto wyszuka sobie dwa lub trzy obrazy i wytrwa przed nimi tak skoncentrowany, jak gdyby rzeczywiście byli to idole”<sup>16</sup>.

Skumulowane w antologii literackiej artefakty muszą walczyć o osobną uwagę czytającego. O ile jednak tradycyjnie pojętego muzeum nie da się zwiedzać „na wrywki” (choćby ze względu na konieczność korzystania z zaplanowanych tras), o tyle lektura pomijająca jedne utwory na rzecz wyróżnienia innych, w przypadku wyboru książkowego należy, jak wiadomo, do praktyk typowych, a nawet zalecanych przez samych autorów. Czesław Miłosz prezentując własną antologię osobistą zachęca:

<sup>14</sup> Paul Valéry, *Problem muzeów*. Przeł. Beata Mytych-Forajter i Wacław Forajter. W: *Muzeum sztuki. Antologia...*, s. 88.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 89.

<sup>16</sup> Theodor Wiesengrund Adorno, *Muzeum Valéry Proust...*, s. 104.

Być może wiele osób woli lekturę (...) jednym ciągiem, bardziej prawdopodobna wydaje mi się jednak wyrywkowość, wcale nie mniej korzystna dla autora, bo zapewnia więcej uwagi. Moje ostanie książki (...) liczą się z takimi właśnie upodobaniami dzisiejszego czytelnika, który lubi otworzyć książkę w środku i obcować z jedną albo kilkoma stronicami.<sup>17</sup>

Praktyce wybiórczego studiowania fragmentów antologii, wielokrotnego wskrzeszania tekstów, ożywiania dla jednych, a omijania innych, sprzyjać ma sytuacja sprawiająca, że dzieła „obumarły” w swej aktualności, oderwały się od konkretnego, wskazanego kontekstu. Antologia otwiera przed nimi szansę „zmartwychwstania”, przede wszystkim za sprawą ożywiającego spojrzenia odbiorcy, które wyposaża je w nową treść, podczas gdy zatarły się dawne znaczenia. „Muzealna” formuła wspiera proces uniwersalizacji dzieła. Marcel Proust, którego poglądy w tej sprawie rekonstruuje Adorno, miał sugerować, że sztuka za sprawą historii wietrzeje równie szybko, co obiekty przyrodnicze, naturalne, ale właśnie „śmierć dzieł w muzeum budzi je do życia; przez utratę porządku tego, co żywotne, w którym funkcjonowały, ma się dopiero zrodzić ich prawdziwa spontaniczność: ich niepowtarzalność”<sup>18</sup>.

### **Konfrontacja z przeszłością**

W przypadku antologii osobistej praktyka gromadzenia zdolnych do „zmartwychwstania” tekstów, tak jak dawny zwyczaj wyposażania grobowca w dzieła sztuki, służyć ma między innymi samemu kolekcjonerowi. Toteż i jego sytuacja jako antologisty bywa dość wyjątkowa. Tworzenie „całozyciowego” wyboru zmusza przede wszystkim do konfrontacji z własną artystyczną przeszłością, z tym, co może wydawać się zarazem obce i bliskie: antologista pochyla się nad tekstami, które z jednej strony już się wyosobniły, oderwały od niego samego, z drugiej – pozostają jeszcze częścią intelektualnej własności tworzącego.

Zastanawiać musi bowiem dość powszechnie praktykowany przez wydawnictwa zwyczaj, zgodnie z którym zadanie skonstruowania antologii,

<sup>17</sup> Czesław Miłosz, *Wstęp*. W: Idem, *Antologia osobista. Wiersze. Poematy. Przekłady*. Kraków 1998, s. 6.

<sup>18</sup> Theodor Wiesengrund Adorno, *Muzeum Valéry Proust...*, s. 100.

zwłaszcza poetyckiej, powierzane jest żyjącemu autorowi tekstów. Zasadzie tej hołdują zarówno dawni, jak i współcześni wydawcy (tak powstaje między innymi: Biblioteka Wierszy Wybranych Wydawnictwa Jana Morkowicza, Biblioteka Poetów Ludowej Spółdzielni Wydawniczej, Kolekcja Poezji Polskiej XX Wieku Państwowego Instytutu Wydawniczego, Biblioteka Poetycka Wydawnictwa a5, Seria Poetycka „Świata Książki”).

Jednym z możliwych powodów, dla których podtrzymuje się tego rodzaju praktykę, jest przekonanie o istnieniu jakiejś szczególnej, głębszej wiedzy artysty na temat własnego dzieła. Wtórują temu pogładowi sami piszący: „Tylko autor zna pewne ukryte umysłowe i emocjonalne powiązania swoich wierszy. Omija oficjalne schematy.”<sup>19</sup> O ile jednak fakt posiadania dodatkowych – wiadomych tylko artyście – informacji na temat eksponowanych utworów wydaje się dość oczywisty, o tyle już charakter owych powiązań między wierszami a samym poetą bywa niejasny. Łącząca obie strony relacja przypomina bowiem heideggerowski związek wzajemnego ustanawiania się dzieła i piszącego, co znacznie komplikuje przejrzystość kreacji poety-antologisty. Postawiony w takiej sytuacji Tadeusz Różewicz konstatuje:

Kto robi wybór własnych wierszy, ma trudniejsze zadanie od tego, który robi wybór cudzych wierszy. Związki z utworem własnym są skomplikowane i czasem tajemnicze dla samego twórcy. Wiersz po „narodzinach” opuszcza „rodzica” i żyje swoim życiem. To on zaczyna kształtować swojego twórcę.<sup>20</sup>

Z jednej strony więc antologista doświadcza swoistej obcości opracowywanego materiału, co niekiedy owocuje wyborami ułożonymi według chronologii odwróconej – tak, że na początek zbioru wysunięte zostają zwykle bliższe poecie wiersze nowsze czy nawet utwory ostatnie<sup>21</sup>. Z drugiej strony zaś

<sup>19</sup> Jan Twardowski, *Od Autora*. W: Idem, *Rwane prosto z krzaka*. Warszawa 1996, s. 5.

<sup>20</sup> Tadeusz Różewicz, *Posłowie*. W: Idem, *Niepokój. Wybór wierszy z lat 1944–1994*. Warszawa 1995, s. 672.

<sup>21</sup> W ten sposób uporządkowane zostały między innymi Przybosiowe *Utwory poetyckie* (Warszawa 1975) czy też *Sekwens*, wybór wierszy Ewy Lipskiej (Warszawa 2003), o czym pisałam w poprzednim rozdziale. Przywiązanie poety do ostatnich wierszy potwierdzają także wypowiedzi innych antologistów – np. Antoniego Słonimskiego (*Autor o sobie. Z rozmowy z Antonim Słonimskim*. Notowała Jadwiga Bandrowska-Wróblewska. W: Idem, *Poezje wybrane*. Warszawa 1972, s. 16), Jerzego Ficowskiego (*Od autora*. W: Idem, *Poezje wybrane*. Warszawa 1982, s. 5) czy Jana Twardowskiego (*Od Autora...*, s. 5).

czynność układania tekstów zmusza pisarza do konfrontacji z czymś głęboko własnym, co wciąż przynależy do obrazu „ja” piszącego i wzbudza jego aprobatę bądź niepokój, a podczas pracy nad antologią może być odpowiednio kształtowane. Jeśli bowiem na portret poety składa się wszystko, co ów napisał, co odkryte zostało w przestrzeni języka<sup>22</sup>, to – twórcze – konstruowanie autorskiego wyboru jest wykrawaniem z własnej całości pożądanego wizerunku. Różewicz oznajmia zatem:

Tradycyjne, automatyczne czynności układania wyboru są nudne. Dla mnie wybór to ingerencja, to operacja... Dlatego tak trudno przeprowadzać „operację” na własnym ciele...<sup>23</sup>

Specyficzny charakter przedsięwzięcia w przypadku antologii osobistej wynika z niecodziennego związku między tworzącym a samym tworzywem. Utwory, zwłaszcza poetyckie, zyskują w ujęciu tym osobliwy status metonimii piszącego. Nawet Zbigniew Bieńkowski, w poezji przedkładający porządek myślowo-spekulatywny nad autobiograficzne konkrety, określa swój wstęp do antologii osobistej jako „introdukcję do samego siebie”<sup>24</sup>. „Osobowość ludzka znajduje w poezji, i tylko w poezji – pisze autor *Sprawy wyobraźni* – szansę absolutnej wolności wyrażania siebie. Być poetą to znaczy zaaprobować siebie i tę aprobatę siebie, a więc aprobatę immanentnej niedoskonałości, jak najwyższym, nie podlegającym kontroli, kryterium osądzać i mierzyć.”<sup>25</sup>

Decyzja o tym, by przyznać pisarzowi pierwszeństwo przy obejmowaniu zadań związanych z ułożeniem antologii poetyckiej wspiera się więc, jak można przypuszczać, na przeświadczeniu zgodnym z sugestiami poetów – że tworzenie wyboru ma wymiar na tyle osobisty, iż mogłoby być metaforycznie ujmowane jako praca kreacyjna nad własnym zastępczym ciałem. Praca ukierunkowywana tak, by antologia stała się prezentacją artysty i znakiem jego dokonań.

<sup>22</sup> W przypadku tym dzieło rozumiane jest jako bio-grafia, co oznacza że „samo ustanawia własne granice, (...) samo wyjaśnia się stopniowo i samo organizuje w toku swego rozwoju” (Ryszard Nycz, *Tekstowy świat*. Kraków 1996, s. 83). Chodzi więc o kreację pisarza organizującą się w mowie.

<sup>23</sup> Tadeusz Różewicz, *Posłowie...*, s. 669.

<sup>24</sup> Zbigniew Bieńkowski, *Wstęp*. W: Idem, *Poezje wybrane*. Wybór i wstęp Autora. Warszawa 1979, s. 5.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 6.

### „Żywy” substytut

Wybór tekstów, stworzony staraniem autora, zyskuje status autoprezentacji – wydaje się, że w tym sensie, jaki pojęciu temu nadał Michał Paweł Markowski, to znaczy: jest takim rodzajem przedsięwzięcia, które znosi zasadniczą opozycję między chronologicznym (autobiografia) i tematycznym (autoportret) sposobem kształtowania wypowiedzi, łączy wędrówkę po śladach egzystencji (w tym przypadku chodzi o drogę artystyczną) z próbą rekonstruowania (i konstruowania) własnego obrazu<sup>26</sup>. Dlatego artysta w trakcie lektury swojego dorobku i tworzenia wyboru podejmuje i zwykle w jakimś sensie przepracowuje z perspektywy czasu teraźniejszego<sup>27</sup> to, co zdążyło już skostnieć i zasklepić się w literze dzieła. Każdy odczytywany w tej sytuacji tekst, jeśli wierzyć zapewnieniom Paula de Mana, jest przywołaniem własnego głosu-zza-grobu. Głosu, któremu – jak ujmuje rzecz badacz – prawem prozopopei (tropu pozwalającego „przemówić śmierci”) przypisywana jest w akcie lektury i rozumienia określona maska lub oblicze:

Prozopopeja to trop autobiografii, dzięki któremu imię (...) staje się równie czytelne i pamiętne jak twarz. Zajmując się autobiografią, zajmujemy się nadawaniem i pozbawianiem oblicza, twarzą i od-twarzaniem, f i g u r ą, formą i deformacją (podkreślenie – P.M.).<sup>28</sup>

Zgodnie z rozpoznaniem de Mana rzecz odnosi się, w mniejszym lub większym stopniu, do wszystkich tekstów opatrzonych widoczną sygnaturą pisarza. W każdym przypadku mamy do czynienia z podobną figurą odczytywania, ruchem tropów od-twarzających autobiograficzny podmiot,

<sup>26</sup> Zob. Michał Paweł Markowski, *Miłość: dylemat autoprezentacji*. W: *Polski esej*. Red. Marta Wyka. Kraków 1991, s. 160.

<sup>27</sup> Jest to perspektywa dość typowa dla wypowiedzi o charakterze autobiograficznym. Jan Starobinski dowodzi, że styl autobiografii ma charakter autoreferencjalny – jest odbiciem chwili pisania, aktualnego „ja” i znakiem relacji między piszącym a jego przeszłością: „Chodzi o nakreślenie genezy sytuacji obecnej” (Idem, *Styl autobiografii*. Przeł. Władysław Kwiatkowski. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1, s. 312). Rzecz potwierdza John Sturrock: „Umowa o autobiografię między pisarzem a czytelnikiem z pewnością zawiera klauzulę stanowiącą, iż punktem z którego pisarz zwraca się do nas, jest czas pisania, a nie czas zapamiętany” (Idem, *Nowy wzorzec autobiografii*. Przeł. Grażyna Cendrowska „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1, s. 342).

<sup>28</sup> Paul de Man, *Autobiografia jako od-twarzanie*. Przeł. Maria Bożena Fedewicz. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2, s. 314.



z uśmiercaniem w języku i jednocześnie implikowaniem istnienia osoby autora<sup>29</sup>. Zadaniem antologisty, podejmującego twórczą lekturę własnych utworów, jest w tej sytuacji – ponowne wpisanie się w porządek „wypowiedzi autobiograficznej jako wypowiedzi, w której przywraca się do życia samego siebie”<sup>30</sup>. Tak, by wzmocniona została więź między żywym obliczem a muzealną kolekcją, która je zarazem formuje i deformuje.

Innymi słowy, celem działań antologisty, który zamierza dokonać wyboru z ogółu swych dokonań, jest stworzenie dla własnej całości odpowiedniej reprezentacji. Z jednej strony takiej, która podtrzymuje, a nawet – jak się wydaje – jeszcze bardziej zacieśnia współzależność między autorem a tekstami zgromadzonymi w antologii pod jego osobistą pieczę. Z drugiej strony zaś – tej, która zdolna jest udźwignąć pomnikowy (zorientowany na „pośmiertne” trwanie) charakter przedsięwzięcia. Utwory powtarzane w wyborze poetyckim znaczą więc może coś więcej niż w swych macierzystych kontekstach, bo objęte są intencją, która zmierza przede wszystkim do tego, by „martwa” litera, wystawiana na pokaz, stała się możliwie aktywnym, publicznym *superciałem*. Tworem, który zastąpi piszącego, ale w sposób czytelny będzie przywoływać jego twarz. Niczym w dawnych rytuałach zmarłego zastępowała jego podobizna, *imago*, „żywy substytut nieboszczyka”<sup>31</sup>, który właśnie jako eksponowany obraz zyskiwał szansę na wieczne życie. Zyskiwał ją, ponieważ chciano wierzyć, że możliwe jest coś, co dziś plasuje się tylko w sferze mitu bądź... poetyckiego marzenia, które próbuje odzégnać widmo antologijnego nagrobka:

Między reprezentowanym a reprezentacją nastąpił transfer duszy. Reprezentacja nie jest po prostu kamienną metaforą zmarłego, lecz realną metonimią, uduchowionym, ale wciąż fizycznym przedłużeniem jego ciała.<sup>32</sup>

<sup>29</sup> Ibidem, s. 309.

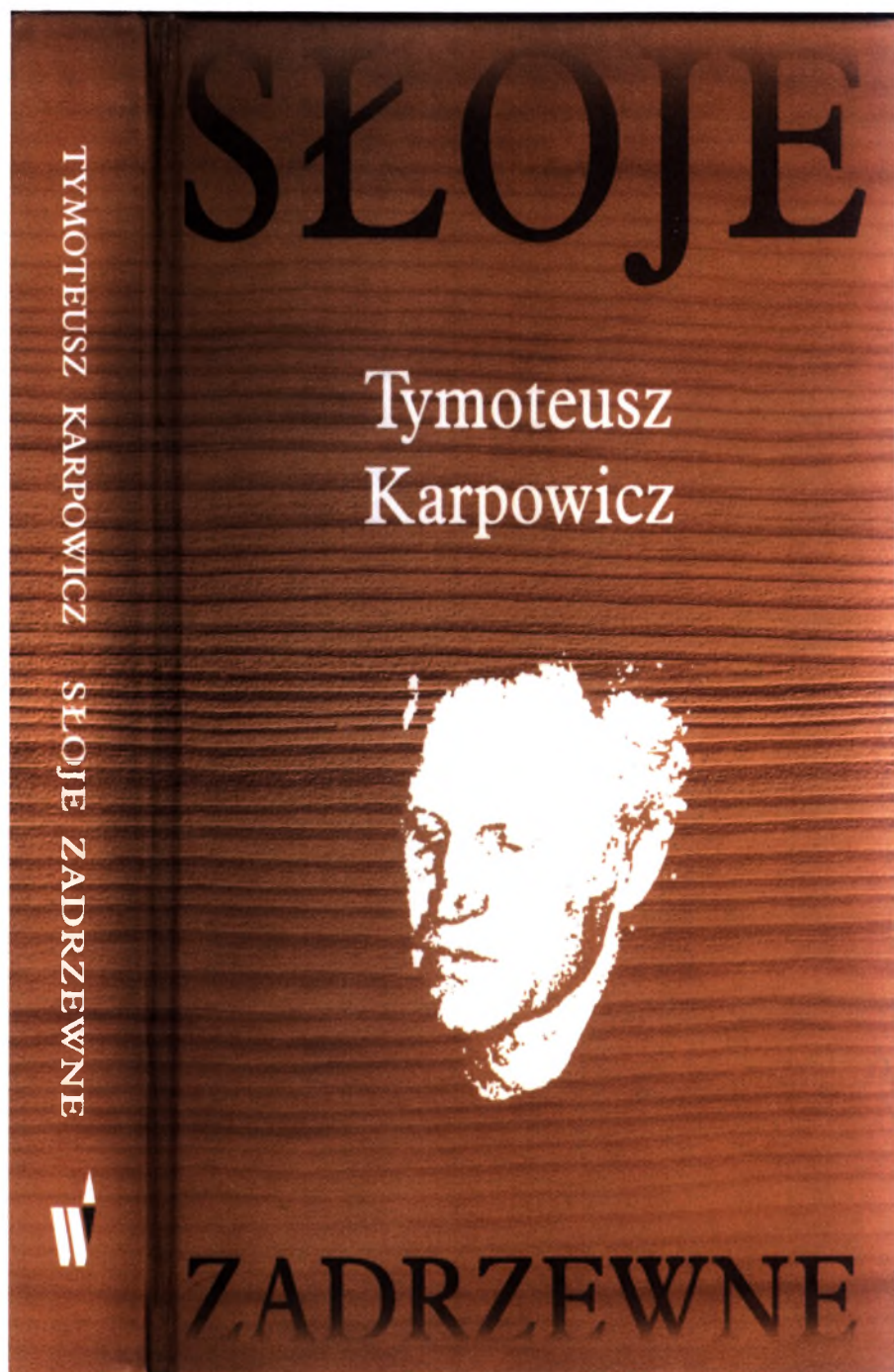
<sup>30</sup> Ibidem, s. 313.

<sup>31</sup> Régis Debray, *Narodziny przez śmierć*. Przeł. Maryna Ochab. W: *Wymiary śmierci*. Red. Stanisław Rosiek. Gdańsk 2002, s. 246.

<sup>32</sup> Ibidem, s. 247.

# **WIZYTÓWKA PLASTYCZNA**

Okładka jako przewodnik po lekturze



Pierwsza strona okładki *Słojów zadrzewnych* Tymoteusza Karpowicza

## Sprzed kreacji

Leży przede mną gruby, masywny wolumin – imitujący, dzięki specjalnie zaprojektowanej okładce, kawałek drewna. Za sprawą tej twardej materialności książka zdaje się pretendować do roli przyrodniczego konkretnego. Jakby miała zrezygnować ze statusu gotowego artefaktu i powrócić do czasu, w którym ręka człowieka wprawdzie przygotowała już odpowiedni materiał, ale jeszcze nie nadała mu kształtów: nie wydobyła żadnej określonej formy – dzięki czemu wokół projektowanej rzeczywistości zachowała się przyjemna otoczka potencjalności. A wszystko jakoby w imię marzeń twórczych. Być może podobnych do takich, jakie miewał Michał Anioł, tęskniąc za snem w marmurze – snem poprzedzającym chwilę, w której do marmuru zbliżało się dłuto<sup>1</sup>.

Na pierwszej stronie okładki książki, na jej centralnym miejscu, wkomponowana bezpośrednio w drewnopodobne tło grafika prezentuje głowę autora, ów – symbolicznie pojęty – ośrodek myśli, sił życiowych i twórczych, ośrodek kreacyjnego ruchu. A wokół niego organizują się pozostałe elementy plastycznej oprawy dzieła.

### Wokół książki-przedmiotu

Dla czytelnika *Słojów zadrzewnych* Tymoteusza Karpowicza, autorskiej antologii pisarza, już pierwsze spostrzeżenia dotyczące kontaktu z książką-przedmiotem mogą być w istocie znaczące.

Lektura rozpoczyna się od „tekstu okładki”. Tej ostatniej powierzane są ważne zadania. „Okładka jest wizytówką książki – pisze Teodor Zbierski – stąd jej wielka rola pośrednika”<sup>2</sup>. Bywa więc nie tylko „zewnątrzną ochroną” czy „opakowaniem” dla umiejscowionej gdzie indziej treści. Pozwala zidentyfikować

<sup>1</sup> Zob. George Steiner, *Gramatyki tworzenia*. Przeł. Jerzy Łoziński. Poznań 2004, s. 34.

<sup>2</sup> Teodor Zbierski, *Semiotyka książki*. Wrocław 1978, s. 55.

ofertę wydawcy, a w przypadku dzieła literackiego podpowiada możliwe strategie lektury:

Okładka czy obwoluta gra bardzo istotną rolę w życiu książki. Ściąga uwagę i na swój sposób, nakłaniający, skrótowy, symboliczny, informuje o zawartości komunikatu.<sup>3</sup>

Współczesna książka jest przedmiotem wielorako semiotycznym, a lektura tekstu z okładki (zwłaszcza przy aktualnych cenach książek) niejednokrotnie zastępuje lekturę samego dzieła (...)<sup>4</sup>.

Wzrastająca konkurencja na rynku wydawniczym zmusiła między innymi i do tego, by na okładce prezentować „w skrócie rysunkowym treść książki”<sup>5</sup>. Komunikat ikoniczny zamieszczony na obwolucie, jak i wszelkie graficzne rozwiązania wewnątrz tomu czy też wyrazista kompozycja jego całości – to dziś ważne czynniki wspomagające literacki przekaz: „w dobie technicznej reprodukcji dzieł sztuki, kultury audiowizualnej i opcji marketingowej tekst werbalny poszukuje »wzmocnienia« w rozmaitych formach spójności naddanej”<sup>6</sup>. Antologia Tymoteusza Karpowicza, która zadziwia niecodziennym opracowaniem i sposobem prezentacji zgromadzonych w niej utworów, nie tyle jednak postępuje tu z duchem czasu, co wpisuje się, jak można przypuszczać, w nurt ściśle określonej, dwudziestowiecznej tradycji.

U jej burzliwych początków polscy spadkobiercy *tipografii in libertà* Filippo Marinettiego, nawoływali do zmian, prowokacyjnie głosząc, że „główne wartości książki – to format i druk jej po nich dopiero – treść” i że poszukujący nowej estetyki „poeta powinien być zarazem zecerem i introligatorem swej książki”<sup>7</sup>. Dwudziestowieczne marzenie o integracji sztuk, związane z dążeniem do

<sup>3</sup> Ibidem, s. 54.

<sup>4</sup> Tomasz Stępień, *Tekst okładki*. W: *Dzieło literackie i książka w kulturze*. Red. Ireneusz Opacki, Bożena Mazurkowska. Katowice 2002, s. 510.

<sup>5</sup> Cytat pochodzi z anonimowego artykułu *Okładka książkowa*, opublikowanego w „Grafice” 1930, nr 2. Przytaczam go za Januszem Duninem (Idem, *Rozwój cech wydawniczych polskiej książki literackiej w XIX–XX wieku*. Łódź 1982, s. 126).

<sup>6</sup> Wiesława Wantuch, *Cykl liryczny – tomik – seria poetycka. Z dziejów „gatunku” literackiego i wydawniczego*. W: *Cykl literacki w Polsce*. Red. Krystyna Jakowska, Barbara Olech, Katarzyna Sokołowska. Białystok 2001, s. 581.

<sup>7</sup> Cytaty pochodzą z manifestu: Anatol Stern, Aleksander Wat, *Prymitywiści do narodów świata i do Polski*. W: Andrzej Lam, *Polska awangarda poetycka: programy lat 1917–1923*. T. 2. *Manifesty i protesty*. Antologia. Kraków 1969, s. 172.

przełamania granic, które wyznacza tworzywo<sup>8</sup>, zaowocowało właśnie na gruncie praktyk awangardowych rozwiązaniami edytorskimi, dzięki którym liryzm mógł osiągać jakoby niezbadane dotąd rejestry<sup>9</sup>. Szczególną wagę do zewnętrznej, materialnej strony wydawniczego przedsięwzięcia zdawali się przywiązywać poeci. Już na początku wieku eksperymentowano z polską książką poetycką znacznie chętniej i częściej niż na przykład przy wydawaniu powieści, a w większości przypadków przynajmniej unikano standardowych rozwiązań. Mocno zróżnicowane formaty i układy kompozycyjne stosowane były po to, aby tym wyraźniej zaakcentować, jak twierdzi Janusz Dunin, „niepowtarzalność i twórczą oryginalność poety”<sup>10</sup>. Książka poetycka, postrzegana była więc – w całej materialności – jako jeden z tych obszarów, w których wypowiada się osobowość autora. W dorobku Tytusa Czyżewskiego, Stanisława Młodożeńca czy Anatola Sterna, by wymienić tylko kilku najbardziej zaangażowanych twórców, znaleźć można przykłady na to, że poeci z powodzeniem realizowali jednocześnie różne role: bywali więc autorami wierszy, okładek, kart tytułowych i typograficznego układu swych tekstów<sup>11</sup>. Z czasem zaś, gdy coraz silniejsze stawały się w sztuce tendencje konstruktywistyczne i doszło do funkcjonalizacji elementów graficznych w książce, skoncentrowano się na tym, by „wyglądem zewnętrznym dzieł (typografią, znakowaniem) ułatwić czytelnikowi jego pracę”<sup>12</sup>. Wspomnieć warto chociażby o pozycjach wydawniczych ukazujących się w latach dwudziestych w opracowaniu „Zwrotnicy” czy nieco później – Biblioteki „a.r.”<sup>13</sup> Nowa sztuka chętnie korzystała bowiem z dodatkowych,

<sup>8</sup> Zob. Grzegorz Gazda, *Architektonika graficzna poetyckiego utworu drukowanego*. W: *Literatura i metodologia*. Red. Jan Trznadłowski. Wrocław i in. 1970.

<sup>9</sup> Guillaume Apollinaire pisał: „Efekty typograficzne stosowane radykalnie z dużą odwagą mają tę zaletę, że dzięki nim powstaje l i r y z m w z r o k o w y, prawie całkiem nie znany przed naszą epoką. Efekty mogą pójść jeszcze dalej i dokonać syntezy wszystkich sztuk, muzyki, malarstwa, literatury” (Idem, *Duch nowych czasów i poeci*. W: Idem, *Wybór pism*. Przeł. Maciej Żukowski. Warszawa 1980, s. 740).

<sup>10</sup> Referuję i cytuję za: Janusz Dunin, *Rozwój cech wydawniczych...*, s. 146.

<sup>11</sup> Jednym z najbardziej wyrazistych przykładów są tomiki poetyckie Tytusa Czyżewskiego. Wśród nich czołowe miejsce zajmują oczywiście *Pastorałki* (Paryż 1925), ozdobione drzeworytami Tadeusza Makowieckiego.

<sup>12</sup> Tadeusz Peiper, *Futuryzm*. W: Idem, *Pisma wybrane*. Oprac. Stanisław Jaworski. Wrocław i in. 1979, s. 122.

<sup>13</sup> Wyróżnić trzeba by zwłaszcza projekty Władysława Strzemińskiego, propagatora druku funkcjonalnego. Artysta współpracował z biblioteką „Zwrotnicy”, tworząc okładki dla *Śrub* (Kraków 1925) i *Oburącz* (Kraków 1926) Juliana Przybosia, a także dla *Szósta! Szósta!* (Kraków 1925) Tadeusza Peipera. A następnie opracował graficznie teksty poetyckie Juliana Przybosia, zgromadzone w tomiku *Sponad* (Cieszyn 1930). Był to zarazem pierwszy tom biblioteki „a.r.”

pozasłownych współczynników, które zwiększały możliwości artystycznej ekspresji.

Formuła antologii Karpowicza zdaje się nawiązywać do tej awangardowej praktyki tworzenia książek wymagających całościowej lektury, angażujących przy tym różne władze poznawcze. Zewnętrzna, materialna oprawa stanowi w tym przypadku integralny składnik dzieła, współuczestniczy w kształtowaniu znaczeń i wspomaga wymowę zgromadzonych w książce tekstów. Na tej podstawie Wiesława Wantuch dochodzi do istotnego dla podjętych tu rozważań przekonania:

Wydaje się, że są takie poetyki indywidualne i takie trendy literackie, które zdradzają szczególne upodobanie w znaczącej kompozycji książki poetyckiej jako środka wyrazu. Nasuwa się przykład tomików powstałych we współpracy z malarzami. Przodowała w tym Awangarda i futuryści z dwudziestolecia międzywojennego. Ostatnio zaś *Słoje zadrzewne* Tymoteusza Karpowicza mogą stanowić oparcie dla hipotezy, że poezja trudna, awangardowa poszukuje wsparcia dla artykulacji sensów w książkowym komunikacie pozawerbalnym.<sup>14</sup>

Karpowicz-antologista zadbał nie tylko o odpowiedni dobór, kompozycję tekstów czy funkcjonalny charakter ich druku. Sam zatroszczył się także o materialny nośnik przekazu, projektując okładkę książki. Już po raz kolejny – jeśli uwzględnić edycje *Odwróconego światła*, *Rozwiązywania przestrzeni* czy wcześniejszych sztuk dramatycznych – dopełnił swój przekaz pisarski, sięgając po środki pozawerbalne. Edward Balcerzan tak wspomina okoliczności publikacji pierwszego zbiorczego tomu dramatów Karpowicza *Kiedy ktoś zapuka* w Wydawnictwie Poznańskim:

Maszynopis sztuk Karpowicza był już przyjęty do druku, autor miał własną, jakżeby inaczej, koncepcję okładki, a moja misja polegała na tym, iżby bezwzględnie, we wszystkich detalach, ze szczególną troską o kolor gorczycowy, ocalić wizję autora w redakcyjnych pertraktacjach<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Wiesława Wantuch korzysta w tym przypadku z sugestii Edwarda Balcerzana (*Cykl liryczny – tomik – seria poetycka...*, s. 580).

<sup>15</sup> Edward Balcerzan, *Która twarz była prawdziwa?* „Odra” 2005, nr 10, s. 27.

Plastyczne szczegóły poeta dopracowywał zatem z całą skrupulatnością. Z podobnych względów jego antologia, pomyślana najpewniej całościowo, jako przedmiot semiotyczny, a więc znaczący zarówno dzięki literackiej zawartości, jak i w wymiarze rzeczowym, materialnym, wymaga interpretacji, która ujmowałaby wszystkie – nie tylko literackie – składniki<sup>16</sup>. Tym bardziej, że wydaje się, iż w zewnętrznym kształcie książki Karpowicza skrywa się znacząca zapowiedź jej myślowej zawartości. Zapowiedź tych porządków, które ostatecznie zadecydują o niepowtarzalnym charakterze dzieła.

### Zagadka grafiki

Zacząć wypadnie zatem dość nietypowo – od opisu książki-przedmiotu, książki sprzymierzonej z materialnością drewnianego klocka. Masywna konkretność tworzywa, w którym człowiek realizował swoje pierwsze artystyczne ambicje, skonfrontowana została tu z najbardziej zagadkowym elementem okładki, jakim jest grafika przedstawiająca głowę autora. Intrygująca jest przede wszystkim biel samego wizerunku. Otóż, portret pisarza, zamieszczony na okładce, to w rzeczywistości „biała plama”, uformowana w obraz tylko dzięki temu, że stanowi negatyw tła, że odciska się<sup>17</sup> jako brak,

<sup>16</sup> Przypadek *Słojów zadrzewnych* nie jest dzisiaj wyjątkiem. Podobnej interpretacji wymaga na przykład książka Tadeusza Różewicza, *Matka odchodzi* (Wrocław 2001). Zaświadcza o tym lektura Anny Węgrzyniak: „Obraz i słowo łączą się tutaj idealnie. Jeżeli elementy ikoniczne będące integralnymi częściami dzieła konstytuują sens, to takiego kształtu typograficznego nie można określić potoczną metaforą »szata graficzna«”. Dlatego *Matka odchodzi* musi być rozpatrywana całościowo, także w wymiarze materialnym; odczytywana – wedle rozpoznań badaczki – jako książka-nagrobek czy też książka-pomnik (Eadem, *Pomnik z czarnego marmuru. O książce Tadeusza Różewicza Matka odchodzi*. W: Eadem, *Czytam, więc jestem*. Bielsko-Biała 2004, s. 85–92). Tadeusz Różewicz projektuje okładkę samodzielnie, podobnie jak Karpowicz. A nad opracowaniem typograficznym obu książek czuwa, *nota bene*, ta sama osoba, tzn. Jan Stolarczyk.

<sup>17</sup> Portret autora uformowany jako „odcisk nieobecności” na fakturze drewna odsyła między innymi do techniki gratażu (malarska odmiana frotazu), polegającej na usunięciu (fr. *gratter* – drapać, skrobać, zeskrobywać) farby z dowolnie wybranego miejsca. Metoda ta, rodem z „poezji plastycznej” Maxa Ernsta, mimo że zdefiniowana przez samego jej odkrywcę jako „faktyczny ekwiwalent tego, co było już znane pod nazwą zapisu automatycznego”, w rzeczywistości nie tyle odkrywa źródła obsesji twórcy, ile raczej odsłania niewidoczne dla wzroku strony rzeczywistości materialnej. Pozwalała ujawnić chropowatość podłoża – zwykle takiego, jak przygodny fragment starej podłogi, liście z ich żyłkowaniem, nierówności drewnianej deski albo wypłatanego krzesła. (Referuję i cytuję Maxa Ernsta za: Tony Richardson, Nikos Stangos, *Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej*. Przeł. Halina Andrzejewska. Warszawa 1980, s. 208).

Czy zatem możliwa byłaby zbieżność między gratażem a projektem Karpowicza-antologisty? W obu przypadkach (plastycznym i poetyckim) rola artysty (antologisty), „widza przy narodzinach własnego dzieła” (Ibidem, s. 209), ograniczać musi się do wyboru „powierzchni, z której rysunek będzie zdjęty” (Krystyna Janicka, *Wyobraźnia wyzwolona za pomocą nowych technologii – czyli malarstwo Maxa Ernsta*. W: Eadem, *Surrealizm*. Warszawa 1975, s. 99). Cel gratażu jest nieprzewidywalny – wiąże się



nieobecność. Właściwym konterfektem artysty okazuje się zatem czysty, nieoznakowany fragment obwoluty – otwarte pole, które przywołuje co prawda twarz twórcy „białopiennego źródła”, ale jednocześnie prezentuje kogoś, kto – jak się wydaje – „liczy na jeszcze jedną odmianę” (*Dąb pomyłony*, s. 190)<sup>18</sup>. Biel, zgodnie z łacińską etymologią (*candidus* ‘biały’), oznacza bowiem barwę kandydata, który pragnie zmienić swój stan<sup>19</sup>. Na planie kompozycyjnym okładki figura „jawnej nieobecności” autora – albo też obecności otwartej na przemianę – to główna niewiadoma, łatwo dająca się skojarzyć z ciągle jeszcze niezapisaną białą kartką, której biel mieści w sobie różne barwy: dopuszcza całą gamę kreacyjnych możliwości.

Co jednak warto podkreślić, wizerunek ów okazuje się jednocześnie w pełni czytelny. Przy całym ostentacyjnym zanegowaniu obrazu wyraźnie identyfikuje on kogoś konkretnego, kto będzie tu – by posłużyć się kolejnym fragmentem wiersza portretowanego poety – „najściślej rozumiany/ w jednej osobie”<sup>20</sup>. Grafika, wykonana, jak przeczytać można w nocie wydawniczej, na podstawie fotografii, legitymuje tożsamość piszącego „ja”. Współokreśla ją na równi z nazwiskiem, umieszczonym dokładnie nad podobizną poety i utrzymanym w tej samej, co i ona, kolorystyce. Dzięki temu oba elementy, werbalny i obrazowy, dopełniają nawzajem swój przekaz: wspólnie informują o tym, który – mimo demonstracyjnie manifestowanej absencji – wywiera bezpośredni „nacisk” na materię dzieła, na wszystko, co wchodzi w jego skład. Sam wizerunek skupia na sobie uwagę patrzącego i pozwala mnożyć pytania.

Zagadkowe są więc przede wszystkim sennie(?) półprzymknięte powieki portretowanego autora. Rzekomo kiedy oko śpi, otwiera się dostęp do tego, co niemożliwe<sup>21</sup>. Sytuacja ta pozwala myśleć o analogii pomiędzy prezentowanym na okładce pisarzem a marzącym w twardej i opornej materii artystą. Za gestem

---

z odkryciem, które zaskoczyć może odkrywcę. A zatem w przypadku antologii być może chodziłoby o sposób ujawniania niewidocznych dotąd (lub mniej widocznych) pod-tekstów, które dzięki zabiegom antologisty, ale i z mniejszym lub większym udziałem przypadku, „wychodzą” teraz na powierzchnię.

<sup>18</sup> Wszystkie cytaty ze *Słojów zadrzewnych* podaję w pracy według wydania: Tymoteusz Karpowicz, *Słoje zadrzewne. Teksty wybrane*. Wrocław 1999. Obok tytułu cytowanego tekstu za każdym razem wskazuje numer strony, na której można go odnaleźć w wyborze.

<sup>19</sup> Zob. Władysław Kopaliński, *Słownik symboli*. Warszawa 2001, s.17.

<sup>20</sup> Tymoteusz Karpowicz, *Skóra*. W: Idem, *Wiersze wybrane*. Wrocław 1969, s. 133.

<sup>21</sup> Zob. Maciej Zweiffel, *Kiedy oko śpi*. W: *Przez oko... przez okno*. Red. Maciej Tramer, Woletta Bojda, Adam Bąk. Katowice 1998, s.142.

zamknięcia oczu, za owym snem w drewnie – mogą skrywać się różne dążenia: poczynając od chęci wycofania się w głąb siebie, w rejony tworzonego tam alternatywnego obszaru – w dziedzinę myślowej kreacji, a kończąc na wyśnionej w nienaruszonym tworzywie drodze do pełni rzeczywistości. Rzeczywistości niczym nieskrępowanej, uwolnionej od tradycyjnej władzy wzroku, która – jak już wielokrotnie rzecz podkreślano – uszczupla świat, zawężając go zwykle do jednej, określonej perspektywy. Kiedy zasypia oko cielesne i na chwilę odsunięte zostają reguły uznane dotychczas za niewzruszone i obowiązujące, ze snu mogą obudzić się rzekomo oczy „nie takie, które widzą to, co jest, ale takie, dzięki którym to, co one widzą, staje się”<sup>22</sup>.

Być może właśnie dla zilustrowania owego potencjału twórczego i dokonującego się ruchu kreacji, grafika bazuje na rytmie zwielokrotnienia obrazu. Uważniejszy jej ogląd pozwala bowiem stwierdzić, że powstała z nałożenia aż dwóch wizerunków o odmiennych rozmiarach i – jak się wydaje – usytuowanych pod różnym kątem. W ten sposób za wyeksponowaną na pierwszym planie podobizną ukrywa się kolejna, inna twarz piszącego – twarz, która jest zagadkowym „przekształceniem” tego aktualnie odkrytego, uwidocznionego oblicza. Choć oczywiście i w tym przypadku kwestia jawności jest problematyczna. Nie tylko ze względu na negatywowy charakter obrazu. Ale i dlatego, że sama grafika, ujawniając wielowarstwowość „prawdy”, podważa każde pojedyncze, chwilowe jej ujęcia. W tej sytuacji ważniejsze wydają się raczej przemieszczenia, relacje między kolejnymi śladami „nacisku” na materię tworzącego się obrazu.

Trudno nie dostrzec w tego rodzaju przesunięciach czytelnej aluzji do porządku paralaksy, która niepodzielnie opanowała kompozycyjną stronę antologii. Frank Kujawinski i Tomasz Tobako sugerują, że służy ona przede wszystkim „konfrontacyjnemu dialogowi”<sup>23</sup> tekstów:

W obrębie grupy wierszy króluje paralaksa, główny wynalazek Karpowicza po 1974 roku. (...) W świecie Karpowicza retoryka paralaksy jest sztuką nawigacji wśród

<sup>22</sup> Ibidem, s. 140.

<sup>23</sup> Frank Kujawinski, Tomasz Tabako, *Tymoteusz Karpowicz. Krótki przewodnik*. Przeł. Tomasz Kunz, Tomasz Tabako. W: *Życie w przekładzie*. Red. Halina Stephan. Kraków 2001, s. 94.

zmieniających się znaczeń: polega na zmianie sensu wiersza, gdy ten oglądany jest z perspektywy innych wierszy tworzących razem duety lub triady i rozłożonych na tej samej lub sąsiedniej stronie. W *Rozwiązywaniu przestrzeni* i *Słojach zadrzewnych* to, co „prawdziwe” w jednym wierszu, zostaje poddane w wątpliwość w następnych. Z zamysłu kompozycyjnego wyłania się rzeczywistość, w której promowana jest mnogość znaczeń.<sup>24</sup>

Ale myśl, jaką poddaje grafika zamieszczona na okładce książki, jak i łączna numeracja wszystkich paralaks zgromadzonych w antologii wskazywałaby na możliwość jeszcze innego rozwiązania. Przed jego prezentacją przywołać trzeba kilka definicji. Jakie zjawisko kryje się bowiem za wykorzystanym przez Karpowicza pojęciem? W fizyce oznacza ono błąd w odczytaniu wskazań przyrządu mierniczego, spowodowany nieodpowiednim ustawieniem oka względem podziałki, w fotografii jest to niezgodność obrazu widzianego w celowniku z obrazem fotografowanym, w astronomii, wreszcie, nazwa ta odnosi się do zjawiska pozornej zmiany położenia obiektu (kierunku, w którym jest obserwowany) w wyniku zmiany miejsca obserwatora<sup>25</sup>. Wszystkie te definicje, w pewnym uogólnieniu, zdają się mówić, że paralaksa jest dziełem przemieszczenia spowodowanego przesunięciem nie obserwowanego obiektu, lecz samego obserwatora. Z jednej strony więc za Edwardem Balcerzanem można by przyjąć, że w ujęciu Karpowicza „myślowne zdobywanie świata przypomina (...) paralaksę, gdy linia wzroku odchyła się od przedmiotu, na który patrzymy: przedmiot jest tam gdzie go nie ma”<sup>26</sup>. Z drugiej zaś wszystko to skłania, by traktować antologię opartą na poetyce przemieszczenia tak, jak swoisty autoportret w ruchu, jako odbicie posunięć i „przesunięć” autora-antologisty, który nie powtarza po prostu własnych tekstów w wyborze, ale dokonuje nieustannych korekt swoich dotychczasowych pozycji. Potwierdza takie przypuszczenia próba porównania oprawy *Słojów zadrzewnych* z okładką *Odwróconego światła*. W obu przypadkach zastosowano bowiem podobne kontrastowanie wartości barwnych przy zestawianiu informacji koniecznych do opisu książki. O ile więc w przypadku poetyckiego traktatu odpowiednio ułożony

<sup>24</sup> Ibidem, s. 93.

<sup>25</sup> Zob. *Encyklopedyczny słownik techniczny*. Red. Sergiusz Czerni. Warszawa 1968, s. 392.

<sup>26</sup> Edward Balcerzan, *O nowatorstwie*. Gdańsk 2004, s. 39.

biały napis tytułu „przegląda się” w ciemnym liternictwie nazwiska autora, o tyle okładka antologii proponuje dokładnie odwrotny układ. Można na tej podstawie wnioskować, że jeśli tytułowy wiersz dawnego poematu głosił: „to wszystko było moim odwróconym światłem”<sup>27</sup>, to w przypadku *Słojów zadrzewnych* chodziłoby raczej o akcentowanie zależności przeciwstawnej: ‘ja jestem odwróconym światłem tego wszystkiego’. Przeświadczenie takie pozwala usytuować w centrum uwagi autora-antologistę, dla którego wybór jest formą autoprezentacji. Wszystko, co w nim zostało zebrane i zgromadzone, oświetla twarz swego twórcy, ale on sam w tym oświeceniu „odwraca się”, umyka przed nakładanymi mu maskami<sup>28</sup>.

O zagadce grafiki stanowi więc osobliwa obecność nieobecnego, widoczność niewidocznego, jednokrotność wielokrotnego. Krótko mówiąc: paradoksy, miłe autorowi książki<sup>29</sup>. Nie można jednak zapomnieć, że ten proteuszowy dramat istnienia rozgrywa się w twardym, opornym tworzywie, które wyobraża tu klocek drewna.

### **Jakby sprzed życia...**

Zamiarem Karpowicza jest, jak się wydaje, właśnie: na wstępie skonfrontować czytelnika z konkretem, z jego fizyczną obecnością. Wyraźnie oddala bowiem moment rozpoczęcia właściwej antologijnej „opowieści”. To znaczy: opóźnia chwilę ostatecznego wprowadzenia do książki tekstów literackich. Zanim czytelnik dotrze do pierwszego z nich, napotkać musi kilka czystych bądź skąpo zapisanych stron. Zawierają one informacje wydawnicze, ale rozpisane w taki sposób, aby zajmowały znacznie więcej miejsca niż to zwykle bywa przyjęte. Począwszy od drugiej przedtytułowej karty antologii pojawiają się więc stopniowo kolejne dane. Najpierw w wersji szczątkowej – w postaci na wpół widocznego, dopiero wyłaniającego się napisu: *Słoje zadrzewne*. Potem zaś,

<sup>27</sup> Tymoteusz Karpowicz, *Odwrócone światło*. Wrocław 1972, s. 402.

<sup>28</sup> Wzoruję się tu na interpretacji metafory „odwróconego światła”, jaką zaproponował Edward Balcerzan: „Jest to metafora rzeczywistości, którą oświetlamy naszym poznaniem i która, w tym oświeceniu, odwraca się od nas” (Edward Balcerzan, *Kto się boi Odwróconego światła?* „Odra” 1972, nr 12, s. 102).

<sup>29</sup> Można wymienić choćby niektóre spośród tytułów, jakie Karpowicz nadaje rozdziałom swojej pracy o Leśmianie: *Jednorazowość wielokrotności*, *Nadmiar nieposiadania*, *Oswajanie łagodności*, *Święte łajdactwo* (Idem, *Poezja niemożliwa. Modele Leśmianowskiej wyobraźni*. Wrocław 1975).

z osobna, prezentowane są informacje dotyczące wydania, dzieła, posłowia i wreszcie – tytułu pierwszej z części antologii.

Jej szata zewnętrzna wydaje się antycypować zasygnalizowaną już w początkowych partiach wyboru Karpowicza tęsknotę za niewinnością źródła (*Kwaśniejące źródło*, s. 7). Tęsknotę, która ostatecznie owocuje próbą takiego „zainstalowania się” w antologicznej opowieści, ażeby nawet to, co już opowiedziane, wciąż wyglądało „jakby sprzed życia” (*Za język*, s. 7). Wyścig toczony z zastygającą formą przekłada się na osobliwą konstrukcję całego wyboru Karpowicza: na nieprzerwany ciąg myślowych przekształceń, w którym – dzięki odpowiedniemu ułożeniu – uczestniczyć mają teksty. W praktyce oznacza to nieustanne kwestionowanie jednego wiersza innym, umieszczonym zaraz obok niego wierszem. Będzie jeszcze później czas, by rozważyć rzecz w szczegółach. Tymczasem (zgodnie z inspiracją, jaką daje okładka wyboru) wskazać chcę na możliwość rozpatrywania tych zabiegów jako prób dystansowania się wobec „gwałtu przynależnego tworzeniu”<sup>30</sup>: wobec form już skończonych, w których z zasady – jak podpowiada znawca gramatyk tworzenia, George Steiner – „mieszka smutek, ślad utraty”:

Rzeźbienie jest śmiercią kamienia. Jeśli wyrazić to w sposób mniej prosty, forma „zostawiła wyrwę” w potencjale niebycia, zmniejszyła rezerwuar tego, co mogłoby zaistnieć (bardziej prawdziwie i pełniej wykorzystując środki).

Marzenie o tym, by zachować „poświętę tego, co nieuformowane”, wydaje się znacznie trudniejsze do spełnienia w przypadku gdy tworzy się antologię, zawierającą przedtem zamknięte już teksty i ukształtowany obraz ich autora.

\* \* \*

Stąd rodzą się wątpliwości i nowe pytania. Czy zaanonsowana w tytule „zadrzewna” rzeczywistość nie oznacza jednocześnie, że materia opowieści wykracza poza to, co związane bezpośrednio z życiem? Czy nie „przywołują” śmierci – jednak – niepokojąco półprzymknięte powieki autora? A może mówi

<sup>30</sup> Wszystkie kolejne cytaty pochodzą z książki: George Steiner, *Gramatyki tworzenia...*, s. 34.

o tym maska, wyeksponowana jako „biała plama” na okładce, która tworzy równocześnie ów trumienny „uniwersalny strój drewniany” (*Matka w krześle drewnianym*, s. 216)? Warto zauważyć, że podobizna autora nieprzypadkowo ogranicza się do głowy i szyi, podczas gdy dalsza część postaci zostaje odcięta w sposób przywodzący na myśl ukośne ostrze gilotyny. Być może jest to zapowiedź egzekucji, która dokona się w jednym z pierwszych utworów zamieszczonych w antologii (*Za język*, s. 7). Autorzy tzw. portretów zgilotynowanego, w trosce o precyzję ikonograficzną wizerunku, podporządkowywali zwykle dzieło specjalnemu kodowi interpretacyjnemu, by tym łatwiej mogło zostać zidentyfikowane. Ukośnie ścięta szyja była jednym z ważniejszych elementów tego rodzaju obrazu. Na neutralnym tle płyty wyraźnie odcinał się rysunek głowy, pokazanej z profilu lub w trzech czwartych – dokładnie tak jak na portrecie Karpowicza<sup>31</sup>. Podejrzliwe spojrzenie na przymierze między antologią a drewnianym klockiem (nieudolna estetycznie imitacja materiału, grzbiet tomu, który nie posiada odmiennego układu słoików) może skłonić do rewizji poglądów, która przypomni o „pośmiertnym” charakterze każdego antologijnego dzieła. Dlatego nakreślona na podstawie pierwszej strony okładki sytuacja powrotu do momentu „sprzed kreacji” wymaga natychmiastowej korekty, paralaksy, „przesunięcia” dotychczasowej interpretacji ku tym nowym, równie uprawnionym, pytaniom.

<sup>31</sup> Dodać trzeba jednak, że z głowy przedstawionej na portrecie zgilotynowanego spływały zwykle krople krwi, w górze zaś podtrzymywana była za włosy przez czyjeś przedramię, co miało imitować teatralny gest kończący rytuał egzekucji. Jeśli Karpowicz zrezygnował z tych dodatkowych elementów kodu plastycznego, to zapewne po to, aby uniknąć jednoznaczności. (Zob. Daniel Arasse, *Gilotyna a portret*. Przeł. Marian Leon Kalinowski. W: *Wymiary śmierci*. Wybór i słowo wstępne Stanisław Rosiek. Gdańsk 2002, s. 129–130).

*Tymoteusz Karpowicz*

urodził się 15 grudnia 1921 roku we wsi zielona koło wilna  
*kiedy będę umierał chciałbym*  
studia polonistyczne ukończył na uniwersytecie wrocławskim  
*by de la tour nachylił się*  
uzyskując tytuł doktora nauk humanistycznych  
*nade mną ze swoją świecą*  
wykładał na uniwersytetach wrocławskim monachijskim  
*niech ona rozjaśni tę część mojej*  
regensburgskim i university of illinois at chicago  
*twarzą która była prawdziwa*  
współredagował periodyki: nowe sygnały odra poezja  
*lecz nikt nie mógł jej dojrzeć*  
obecnie jest konsultantem eksperymentalnego pisma 2b  
*w ciemnościach i niech szepnie*  
opublikował czternaście książek zawierających poezję dramat  
*nie zginając wbrew einsteinowi*  
prozę i teorię literatury podporządkowaną filozofii  
*promienia pokazującego drogę*  
tłumaczył poezję niemiecką rosyjską i serbską  
*ku pierwszemu z krzyży:*  
był stypendystą la fondation pour une entraide intellectuelle  
*„ciemności kryją ziemię*  
européenne international writing program deutscher akademischer  
*i lud we śnie leży na boku*  
austauschdienst – berliner künstlerprogramm pro helvetia  
*który musisz mu zostawić*  
otrzymał nagrody fundacji jurzykowskiego i dwukrotnie the illinois art council  
*w ten sposób cały*  
wyróżniony przez kraj odznaką: zasłużony dla kultury polskiej  
*nie umrzesz tylko na wskroś zginiesz”*

ISBN 83-7023-763-0



9 788370 237639

TYMOTEUSZ KARPOWICZ  
SŁOJE ZADRZEWNE



## Spoza ust

Z jakiegoś dziwnego powodu wyrażenie „śmierć poety” zawsze brzmi nieco konkretniej niż „życie poety”. Może dzieje się tak dlatego, że zarówno „życie” jak i „poeta” są, jako słowa, niemal synonimami w swej niewątpliwej mglistości. Podczas gdy „śmierć” – nawet jako słowo – jest mniej więcej tak samo definitywna jak wytwór poety, to znaczy wiersz, którego głównym rysem jest przecież jego ostatni wers. Dzieło sztuki, z czegokolwiek się składa, zmierza do finału; stanowi on o jego kształcie i odmawia mu zmartwychwstania.

Josif Brodski, *Dziecko cywilizacji*

Na czwartej stronie okładki *Słojów zadrzewnych*, poetycki testament znany pod tytułem *Non omnis moriar* (w antologii jest to *paralaksa 129*) przeplata się na prawach palimpsestu z życiorysem samego autora. Tym razem jednak w miejscu usuniętych słów Horacego, nad przemyślnie skojarzonymi tekstami – literackim i użytkowym, widnieje wyrazista, graficznie dominująca na układem strony sygnatura. Już tu, w tym jeszcze nie całkiem jawnym geście, zaczyna się wytężona praca podmiiany, naprzemiennego podstawiania wieczności i chwili ręki śmiertelnej. Zwieńczeniem tych zabiegów będzie finalny paradoks przywołanego tu wiersza Karpowicza:

w ten sposób cały  
nie umrzesz tylko na wskroś zginiesz

Można by powiedzieć, że poeta – „w ten sposób cały” (przerzutnia wydaje się znacząca), wzorem Heraklita spokrewnia trwanie i przemijającą chwilę życia, zakładając „że przeciwności zgadzają się. Taka jest harmonia przeciwnych krańców łuku i liry.” O ile bowiem lira zapewnia nieśmiertelność, która jest dziełem pieśni, o tyle „*Thokson* [łuk] zwie się *bios* [miano oboczne, homonim wyrazu *bios*, „życie”], a jego dziełem śmierć”<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Z *aforyzmów Heraklita*. W: Zygmunt Kubiak, *Literatura Greków i Rzymian*. Warszawa 2003, s. 128–129.



O czym zatem powiadamia sygnatura, wpisana w miejsce tytułowego *Non omnis moriar*? Jacques Derrida dowodzi, że kto podpisuje, ten podrabia. Oryginalność podpisu sprawdza się jego powtarzalnością i aby sygnatura mogła być czytelna wymaga formy iterowalnej, pomyślanej jako zapis zdalny do naśladowania. Innymi słowy, o jej swoistości zaświadcza przede wszystkim to, co powraca, nie zaś rzekoma więź ze źródłem, a więc domyślny kontakt żywej ręki sygnatariusza z tym oto papierem. „To właśnie sobość – twierdzi Derrida – podmieniając tożsamość i jednostkowość sygnatury, różni jej pieczęć”<sup>2</sup>.



Sygnatura umieszczona na okładce książki *Kiedy ktoś zapuka* (Poznań 1967), zestawiona z podpisem, który pojawia się na oprawie *Słów zadrzewnych*

Karpowicz powtarza gest sygnowania dzieła znany już z okładki pierwszego zbiorowego wydania jego dramatów, *Kiedy ktoś zapuka*. Wspominam o tym nieprzypadkowo, bo choć nietrudno rozpoznać ślad tej samej ręki – wyraźne, ostre kształty litery 'K' czy charakterystycznie zaokrąglone 'p', podobną zamaszystość pisma, to identyczność podpisu nadwyreżona została, jak się wydaje, nie tylko różnicującą pracą powtórzenia. Jakby wbrew sugestiom współczesnego filozofa, Karpowicz zamiast podrabiać – odkształca. I nie chodzi

<sup>2</sup> Jacques Derrida, *Sygnatura, zdarzenie, kontekst*. Przeł. Janusz Margański. W: Idem, *Marginesy filozofii*. Warszawa 2002, s. 402.

tu tylko o wyraźne wydłużenie podpisu, tak by objął swym zasięgiem szerokość biogramu, ale przede wszystkim o ten przyciągający uwagę patrzącego, wyraźnie dominujący na tle drobnych, zaledwie widocznych liter, kształt litery 't' – wpisany w imię autora znak krzyża (skojarzenie ze względu na treść następującego pod sygnaturą wiersza – chyba nie całkiem bezzasadne). Zwykle zapowiada on „połączenie wszelkich przeciwieństw”, zwłaszcza zaś powiązanie dróg śmierci z drogami życia:

Linia pozioma spotyka się z pionową, to, co tkwi w ziemi, łączy się z tym, co wznosi się ku niebu. Nawet suche drzewo krzyża staje się drzewem życia. (...) Tym sposobem krzyż – jak wszystkie autentyczne symbole – odsyła poza czas i przestrzeń, jest pomostem do czegoś zupełnie innego, niezbadanego, i pozwala nam uświadomić sobie, że wszystko, co przemija, to jedynie parabola wiecznego bytu.<sup>3</sup>

Sygnatura to tylko jeden z wielu elementów, które uznać można by za świadomie zastosowane przekształcenie składnika obecnego już wcześniej na innych okładkach zaprojektowanych przez autora. Chodzi tu mianowicie o efekt inwersji kolorystycznej w stosunku do *Odwróconego światła* czy poziomy układ słojów na drewnie, odróżniający się od układu pionowego, znanego z okładki *Trudnego lasu*. Pisarz demonstruje metodę wariacyjną, w ramach której przetwarza elementy, zwykle jednak świadomie unikając najprostszego z przekształceń – jak mówi współczesna filozofia – czyli powtórzenia. „Gdyby chcieć zdefiniować przyjętą przez Karpowicza strategię łączenia różnych fragmentów – sugeruje Jacek Gutorow – to można by użyć takich terminów jak „rekonstrukcja”, „reaktywacja”, *recycling*, czy nawet *bricolage*.”<sup>4</sup> Praktyka tego rodzaju z jednej strony podkreśla, że artysta dysponuje ograniczonymi środkami kreacji, z drugiej sygnalizuje (między innymi poprzez odrzucenie prostych

<sup>3</sup> Cytaty pochodzą z tekstu: Manfred Lurker, *Misterium krzyża*. W: Idem, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*. Przeł. Ryszard Wojnakowski. Kraków 1994, s. 396.

<sup>4</sup> Jacek Gutorow, *Przez chwilę w zawieszonym śpiewie*. W: *Podziemne wniebowstąpienie. Szkice o twórczości Tymoteusza Karpowicza*. Red. Bartosz Małczyński, Kuba Mikurda, Joanna Mueller. Wrocław 2006, s. 72.

powtórzeń<sup>5</sup>, tak jak i poprzez deklarację „rozwiązania języka”) uparte próby przezwyciężenia owego impasu.

### **Zapowiedź pierwsza: poetyka...?**

Obok krótkiego wiersza, zatytułowanego *Guignol – paralaksa 129, Non omnis moriar*, to jedyny utwór powtórzony w antologii dwukrotnie; powraca oczywiście w zmienionym kontekście, w zupełnie innej konfiguracji. Powraca ponieważ Karpowicz, formułując biogram, próbuje wykroczyć poza jego kształt konwencjonalny, a przy tym jednoznacznie związać własną biografię z dziełem. Kolaż wywiedziony z biogramu i wiersza uściśla związek pomiędzy empirycznym autorem, bohaterem prezentowanego życiorysu a podmiotem poetyckiego tekstu, splata oba porządki rzeczywistości we wspólną, choć wielostronną opowieść<sup>6</sup>.

Z jednej strony czytamy więc przerażająco suchy, encyklopedyczny życiorys, napisany tak, jakby – jak mówi poetka – jego autor i zarazem główny bohater nigdy ze sobą samym nie rozmawiał: „Obowiązuje zwięzłość i selekcja faktów. Zmiana krajobrazów na adresy / i chwiejnych wspomnień na nieruchome daty. / (...) / Podróże tylko jeśli zagraniczne. / Przynależność do czego, ale bez dlaczego. Odznaczenia bez za co.”<sup>7</sup> Z drugiej – głęboko osobisty wiersz, opowiadający właśnie o tym, czego we własnym życiorysie w żadnym wypadku umieścić nie można. I nie chodzi tu tylko o poufałe w tonie zwierzenia, życzeniowy tok wypowiedzi czy jej mocno rozbudowaną grę intertekstualną. Myśl wiersza wybiega bowiem ku obszarom, które nie są do wyartykułowania po tej stronie istnienia – znawca obyczajów pośmiertnych, Bolesław Leśmian, powiedziałby,

<sup>5</sup> Wyjątkiem są niektóre wiersze, głównie pochodzące z *Odwróconego światła*, w których Karpowicz powtarza do znudzenia wybrane słowo, aż całkowicie „zużyje” jego nośność semantyczną (np. *Gdzie czy Żelazne klucze królestwa*). Można by powiedzieć, że działa na rzecz jego „odświeżenia” poprzez zaprzeczenie. W *Słojach zadrzewnych*, jeśli nie liczyć fragmentu pochodzącego z *Porannych drzwi do ogrodu*, maniera taka zdaje się zanikać.

<sup>6</sup> Już samo pojawienie się podpisu autora w miejscu zarezerwowanym dla tytułu jest dla procesu tego znaczące. „Każde aktualizowanie podmiotowości faktów literackich – pisze o sygnaturze pojawiającej się w literaturze współczesnej Andrzej Stoff – aktywizuje interpretację, bowiem to, co jednostkowe, jest w tych okolicznościach szczególnym wezwaniem do zrozumienia kogoś drugiego. (...) w najciekawszych realizacjach [sygnatura umieszczona w dziele – M.K.] dramatycznie aktualizuje pytanie o osobowy wymiar literatury”. (Zob. Andrzej Stoff, *Ja, autor. O funkcjach sygnatur w literaturze współczesnej*. W: *Ja, autor*. Red. Dariusz Śnieżko. Warszawa 1996, s. 76).

<sup>7</sup> Wisława Szymborska, *Pisanie życiorysu*. W: Eadem, *Widok z ziarenkiem piasku*. Poznań 1996, s. 126.

że jest to sfera, „Co oczom konającym nie do końca śni się... / Trup się nigdy nie zmieści w własnym życiorysie!”<sup>8</sup>.

Oczywiście, nie sposób nie zauważyć, że skojarzone w ten prosty sposób teksty nawzajem dopełniają się treściowo, składając się jakoby na – wymarzoną przez poetą – Całość: jeden opowiada o widowym i wiadomym życiu, drugi mówi o niewiadomej godzinie śmierci i prawdzie, ukrytej w poznawczym mroku. Ale też wspólnie myślowo zmierzają ku temu, co na wskroś nieobecne, co już wykracza poza czas zawierający się między pierwszą chwilą życia a jego momentem ostatnim. Projektują transgresję układu wyznaczonego tradycyjnymi ramami biogramu.

\* \* \*

Karpowicz operuje techniką odległych zestawień, nie tylko pokazując, co osiągnąć można przez prosty gest naprzemiennej kombinacji, ale i poniekąd zapowiadając sposób, w jaki rozwijać będzie w antologii dotąd niezapoznane jeszcze „drogi” myślowe swych tekstów. Pierwszy ruch polega na skojarzeniu ze sobą wypowiedzi i wykorzystaniu opozycyjnych napięć. Edward Balcerzan rozpoznaje siłę tej operacji na przykładzie opisywanego tu „kolażu biograficzno-poetyckiego”:

Która odmiana polszczyzny zwycięża w tym starciu: poetycka czy urzędowa? Okazuje się, że kod poetycki, narzucając językowi ankiet personalnych własne normy pisowni – brak interpunkcji oraz dużych liter – nie tyle zwycięża, ile w niby-dadaistycznym palimpseście nabiera nowej mocy, a tekst *non omnis moriar*, dzięki prostemu zabiegowi, staje się poezją, rzekłbyś, do kwadratu.<sup>9</sup>

Wzmocnienie siły poetyckiego oddziaływania, w wyniku zestawienia odległych stylowo tekstów, w jakimś aspekcie powtórzy się w antologii, dzięki zderzeniu ze sobą poetyk: starej znacznie prostszej, niepozbawionej liryzmu i nowej zgrzytliwej, „torturującej” umysł i wyobraźnię. Z pewnością warto w tym miejscu powrócić myślą na początek książki. Odautorskiej inwencji

<sup>8</sup> Bolesław Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*. Oprac. Jacek Trznadel. Kraków 1998, s. 51.

<sup>9</sup> Edward Balcerzan, *Która twarz była prawdziwa?* „Odra” 2005, nr 10, s. 34.

nazewniczej przypisać trzeba, że w podtytule poetyckiej antologii miast najczęstszego w takich przypadkach słowa ‘wiersze’ pojawiają się, pozbawione przyporządkowania charakterologicznego, „teksty”. Dziwna to podmiana określeń, właściwa raczej dla wypisów z dzieł o pozaliterackim podłożu. Jakby rodzaj wysłowienia miał tu być czymś zgoła neutralnym, jakby mógł być w ogóle znaczeniowo redundantny. Czym zatem jest Karpowiczowska „poezja”? I co usprawiedliwia jej zachłanną pojemność? „Z dużym oporem używam terminu »poezja« – tłumaczy w jednym z wywiadów Karpowicz – wolę raczej mówić o »metaforycznym widzeniu świata«. Poezja jest dla mnie czymś znacznie szerszym niż pisanie tekstów poetyckich. Poezja – to znaczy »metaforyczne widzenia świata« – jest zawarte we wszystkich innych dyscyplinach artystycznych.”<sup>10</sup> Dotyczy to w równiej mierze samej rzeczywistości, której nieobca jest praca metaforyczna: znaczący efekt przeniesienia, wszelkiego rodzaju przesunięć, roszad i kombinacji. Pozornie niedaleko tu do Marcela Duchampa z jego kolażami rzeczywistości, produktami wyobraźni nie tyle kreującej, co wynajdującej obiekty – tej, która stwarza jedynie nowe ramy dla istniejących już faktów<sup>11</sup>. Jeśli jednak Karpowicz-poeta dąży do zniesienia ograniczeń rodzajowych, aksjologicznych i estetycznych, to w ramach szerszego projektu walki z wszelkimi wytyczonymi granicami – chodzi mu, jak powie Jacek Gutorow, „o traktowanie poezji jako ćwiczenia egzystencjalnego, a nie tylko czytelniczego”<sup>12</sup>. Dlatego w sprawie kolaży rzeczywistości woli powoływać się na Norwida:

Dziejów sąd ma u siebie tę straszną potęgę,  
 Że można słowa nie rzec i utworzyć księgę,  
 Skoro, nie gwałcąc zdania ani rzeczy biegu,  
 Postawi tylko trumnę przy trumnie w szeregu,  
 A wiatr kątami owych zaświśnie...<sup>13</sup>

<sup>10</sup> Mirosław Spychalski i Jarosław Szoda, *Mówi Karpowicz*. Wrocław 2005, s. 68.

<sup>11</sup> Wszak to autor *Fontanny* odkrywa wagę przedmiotu jako kultury – w opozycji do idei przedmiotu, która tworzy kulturę np. europejską (zob. Piotr Piotrowski, *Przedmiot jako kultura. Duchamp i Ameryka śladami Baudrillarda*. „Format” 1992, nr 8–9, s. 4).

<sup>12</sup> Jacek Gutorow, *Przez chwilę...*, s. 62.

<sup>13</sup> Cyprian Kamil Norwid, *Rzecz o wolności słowa* W: Idem, *Pisma wybrane*. T. 2. *Poematy*. Oprac. Juliusz Wiktor Gomulicki. Warszawa 1968, s. 271. Zob. wypowiedzi Karpowicza zamieszczone np. w: *Dialog*. Rozmowa Tymoteusza Karpowicza z Bogusławem Kiercem. „Teatr” 1973, nr 20, s. 7;

Ten tok rozważań zaprowadzić musi do przekonania, że antologista *Słojów zadrzewnych*, który za pomocą ustawienia odpowiedniego szeregu (można by rzec za Jakobsonem – szeregu poetyckiego) wprawia w ruch własne teksty, bynajmniej nie rezygnuje z roli poety, inicjatora „metaforycznego widzenia świata”. Wszelkie zgromadzone w antologii utwory, jak podpowiada spis treści dołączony do książki Karpowicza, to „elementy” – a więc składniki przyszłej wieloaspektowej całości, podstawowe zasady, pierwiastki ciągle tworzącego się świata. „Dla tych wszystkich sensów – można by powiedzieć posługując się słowami samego autora – trzeba spróbować znaleźć wspólny mianownik. Będzie nim wysiłek stawania się tym, czym chce się być, i chwilową niemożnością bycia czymś więcej niż u k i e r u n k o w a n y m p r a g n i e n i e m b y c i a” (podkreślenie – T. K.)<sup>14</sup>. Między dążącymi do całości, często skrajnie odmiennymi, „elementami” pojawiają się nieoczekiwane współbrzmienia, oddźwięki. I tu znowu kolaż biograficzno-poetycki podpowiada, by czytać rzeczy łącznie, by – uwzględnivszy przeciwieństwa – nie omijać jednocześnie treści wynikającej z poetyki „nawarstwień”, nie lekceważyć sensów tworzących się niejako ponad napięciami znaczeń:

współredagował periodyki: nowe sygnały odra poezja  
*lecz nikt nie mógł jej dojrzeć*  
 obecnie jest konsultantem eksperymentalnego pisma 2b  
*w ciemnościach i niech szepnie*  
 opublikował czternaście książek zawierających poezje dramat  
*nie zginając wbrew einsteinowi*  
 prozę i teorię literatury podporządkowaną filozofii  
*promienia pokazującego drogę*

Karpowicz eksponuje w ten sposób paradygmatyczny charakter tworzenia i jako antologista reorganizujący dzieło, niczym *bricoleur* – z ruchu ubocznego kreacji czyni tu ruch zasadniczy<sup>15</sup>. „Wydaje mi się – mówi – że to właśnie jest

Mirosław Spychalski i Jarosław Szoda, *Mówi Karpowicz...*, s. 66–67.

<sup>14</sup> Tymoteusz Karpowicz, *Poezja niemożliwa. Modele Leśmianowskiej wyobraźni*. Wrocław i in. 1975, s. 8.

<sup>15</sup> Claude Lévi-Strauss zaznacza: „W dawniejszym znaczeniu czasownik *bricoler* stosuje się do gry w piłkę i w bilard, do polowania i jazdy konnej, zawsze jednak dla zasygnalizowania ruchu ubocznego: odbijającej się piłki, psa odbiegającego samopas, konia oddalającego się od linii prostej dla ominięcia

klucz: że poezja, metafora pisze się, wyraża się wszystkim, w relacjach wszystkiego ze wszystkim. (...) Treść kontekstowa nada zupełnie inne znaczenie tym samym przedmiotom.”<sup>16</sup> W palimpseście umiejscowionym na czwartej stronie okładki pisarz być może określa więc sposób porządkowania tekstów w antologii: poczynając od kontrastowości samych zestawień, wzajemnego dopełniania się przeciwieństw i budującej się na tej podstawie całości, a kończąc na dopuszczeniu możliwości transgresji układu – przekroczenia kolejnej granicy na drodze do finału, którego nigdy nie uda się dopisać osobiście<sup>17</sup>.

## Zapowiedź druga: tematyka...?

kiedy będę umierał chciałbym  
by de la tour nachylił się  
nade mną ze swoją świecą  
niech ona rozjaśni tę część mojej  
twarzy która była prawdziwa  
lecz nikt nie mógł jej dojrzeć  
w ciemnościach i niech szepnie  
nie zginając wbrew einsteinowi  
promienia pokazującego mi drogę  
ku pierwszemu z krzyży:  
„ciemności kryją ziemię  
i lud we śnie leży na boku  
który musisz mu zostawić  
w ten sposób cały  
nie umrzesz tylko na wskroś zginiesz”

przeszkody” (Idem, *Myśl nieoswojona*. Przeł. Andrzej Zajączkowski. Warszawa 2001, s. 32). Karpowicz-antologista posługuje się gotowymi środkami, wybiera z dostępnego repertuaru elementy, które następnie składa w strukturę, ale nigdy struktura ta nie przybiera kształtów finalnych.

<sup>16</sup> Mirosław Spychalski i Jarosław Szoda, *Mówi Karpowicz...*, s. 66.

<sup>17</sup> „Choć wiele późnych wierszy emanuje jakimś nieokreślonym światłem, które chętnie określiłbym jako blask jesiennej *serenitas* – pisze Jacek Gutorow – to karpowiczowskie dojrzewanie do śmierci przybiera postać żmudnej rekonstrukcji znaków. Przypomina to trochę sytuację opisaną przez Georges’a Pereca w opowieści *Życie. Instrukcja obsługi*: jeden z głównych bohaterów rekonstruuje własne życie, układając z pociętych wcześniej fragmentów »obrazy życia« (a ściśle mówiąc obrazy namalowane w trakcie wieloletniej podróży dookoła świata); pełna rekonstrukcja okazuje się niemożliwa, gdyż do zamknięcia układanki brakuje elementu najważniejszego. Tym elementem jest właśnie śmierć – niedostępny fragment życia, czy też właściwie »życia« wziętego w cudzysłów (życie jest zawsze cudzym słowem, wypowiedzianym przez kogoś innego). Podobnie u autora *Słojów zadrzewnych*: wciąż te nowe konfiguracje językowe nie są w stanie »objąć« śmierci, ta bowiem nie jest zwykłym znakiem – jest nieobecnością kodu. W tym sensie – wyjścia nie ma.” (Jacek Gutorow, *Przez chwilę...*, s. 75).

„Prawda obejmuje życie – mówi Norwid – jest więc niejasna, bo obejmuje rzecz ciemną; gdybym odjął prawdzie życie, odjąłbym jej to, co ją sprawdza, ale byłaby jasnym fałszem”<sup>18</sup>. Słowa autora *Vade-mecum* mogłyby posłużyć jako kontekst dla rozważań nad tożsamością, a więc i pytaniem o „tę część mojej / twarzy która była prawdziwa”, a którą za Norwidem określić trzeba by jako niejasną prawdę ciągle organizującego się życia. Toteż do rozszyfrowania ziemskiej gry światłocienia wywoływany zostaje sam mistrz malarskich „nokturnów”: „kiedy będę umierał chciałbym / by de la tour nachylił się / nade mną ze swoją świecą”. Dzięki wielkiemu kunsztowi noc pod pędzlem artysty z Lotaryngii staje się równie naturalna jak dzień, ale pozbawiona jego codziennych, hałaśliwych spraw, pozwala by uwaga koncentrowała się na tym, co najistotniejsze<sup>19</sup>. George de La Tour, malarz cichej nocy, doskonały analityk ludzkich twarzy – ten, który za pomocą światła świecy potrafi prowadzić oko – jest zarazem przewodnikiem na drodze ku pierwszemu z krzyży. Krzyż ten zapowiada misterium śmierci i ofiarowania, lecz takie, które nie dubluje jednocześnie ofiary samego Chrystusa.

Nie sposób więc nie przywołać w tym kontekście innego artysty – Władysława Hasiora, a dokładnie jego kompozycji, zatytułowanej „Św. Łotr” (1963). Jej reprodukcja staje się rodzajem komentarza do drukowanej na łamach „Odry” w roku 1976 *Sztuki niemożliwej* Karpowicza. Z krzyża zwisa tu ciało niepokojące, ukoronowane cierniową koroną Chrystusa. Umieszczony w tym kontekście esej Karpowicza wydobywa między innymi ufundowaną na „grzechu” genezę sztuki, która zamierza się na przynależne bogom rzeczy „niemożliwe”:

Żadna z religii świata nie ściągała z taką zawziętością aktu twórczego człowieka jak ta reprezentowana przez Biblię. Ale znaczy to równocześnie, że żadna z religii nie była tak świadoma sakralnej siły sztuki. (...) sztukę podejrzewa się o siłę, której ona nigdy nie

<sup>18</sup> Norwid, O Juliuszu Słowackim. *Lekcja V*. W: Idem, *Pisma wybrane*. T. 4. *Proza*. Oprac. Juliusz Wiktor Gomulicki. Warszawa 1968, s. 240–241. Cytuje ów fragment także autor *Słójów* (zob. Tymoteusz Karpowicz, *Pielgrzym i jego veritas*. W: *Norwid bezdomny. W 180 rocznicę narodzin poety*. Red. Jacek Kopciński. Warszawa 2002, s. 64).

<sup>19</sup> Marzenie mówiącego o odpowiednim oświeceniu oblicza to także, jak się zdaje, swoisty powidok kadrów z filmu Ingmara Bergmana *Szepty i krzyki*. Skojarzenie wydaje się tym bardziej zasadne, że autor *Słów zadrzewnych* rozpoczyna od nawiązania do Bergmanowskiego *Źródła* (zob. *Kwaśniejące źródło*, s. 7).



miała, jako jedynie ludzka, nie boska. Jej cudnym szaleństwem jest to, że będąc ułomnie człowiecza, zwalcza ograniczenia wynikające z przypisania do rodzaju. (...) [Człowiek – M. K.] Kopuluje jak zwierzę, ale maluje, rzeźbi, komponuje, pisze poematy jak istota obdarzona siłą boskości.<sup>20</sup>

Prometeuszowy akt ataku na niebiosy wiąże się, według Karpowicza, z kreacją „nowych idei”, czyli każdorazowym ustalaniem w sztuce, co jest fikcją, a co realnością<sup>21</sup>. Grzech sięgania po „niemożliwe” to pochodna wiary w „magiczną siłę aktu twórczego, przede wszystkim słowa będącego formą bytu, a nie jedynie jego nazwaniem, pokrowcem”<sup>22</sup>. Artysta podejmuje więc bluźnierczy wysiłek wydostania się z pola przyciągania ziemskiego, spod uroku Stworzenia, które narzuca mu wymóg naśladownictwa, imitacji. Innymi słowy decyduje się na postępującą deformację rzeczywistości w sztuce:

Zdeformowane do końca znaczenie przemawia już poza znaczeniem. Wymaga istnienia antyświata, by uzyskać szansę jakiegoś zrozumienia. I sztuka ta wie o tym. I brnie dalej. Bo tylko ten, kto idzie gdzieś, dociera. Żadne miejsce nie przychodzi samo do nóg. To, co tak przychodzi, nie jest miejscem z tej ziemi.<sup>23</sup>

Wiersz *Non omnis moriar* przedstawia rzecz metaforycznie, choć w języku nauki ścisłej – jako marzenie o ominięciu prawa Einsteina, zakładającego, iż duża masa zakrzywia czasoprzestrzeń, powodując w rezultacie odchylenie promieni świetlnych przechodzących w polu grawitacji<sup>24</sup>. Przy okazji jednak na płaszczyźnie języka ujawnia się niepokojące, „prorocze” współbrzmienie: „nie zginając (...) promienia” – „zginiesz”.

\* \* \*

Antologia złożona z czternastu części postrzegana może być jako zapisana w słowie życiowa *via dolorosa*, droga wyznaczająca kolejne etapy losu człowieka, poczynając od narodzin przez okres nauki i nauczania innych, godów

<sup>20</sup> Tymoteusz Karpowicz, *Sztuka niemożliwa*. „Odra” 1976, nr 12, s. 45.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 44.

<sup>22</sup> Zob. Ibidem.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 52.

<sup>24</sup> Zob. Andrzej Kajetan Wróblewski, *Przedmowa*. W: Albert Einstein, *Teoria względności i inne eseje*. Przeł. Piotr Amsterdamski. Warszawa 1997, s. 13.

życia i jego przemian aż po pojmanie w orbitę lęku i śmierci... a wreszcie i czas zmartwychwstania. Albo raczej: powtórnych narodzin do świadomego życia. Karpowicz zastrzega przy tym stanowczo: „absolutnie nie chodzi mi o to, żeby wpisać siebie w apokryf i przejść drogę Chrystusa. Tym bardziej nie ustawiam w tej pozycji narodu polskiego, bo to już romantyzm zrobił. Polska Chrystusem Narodów? To już wszystko było!”<sup>25</sup> *Via dolorosa* nie może być drogą naśladownictwa, o ile ma być rzeczywistą podróżą przez życie własne. Poeta kroczy w stronę krzyża, najpewniej postępując za myślą, którą wyczytuje u Norwida:

(...) powtórzenie drogi krzyżowej Syna Bożego wymaga „pójścia za sobą”, jak „za sobą” szedł Nazaretańczyk. (...) na krzyżu Golgoty nie może zawisnąć osobno Bóg i osobno Człowiek: musi zawisnąć Bóg-Człowiek. Inaczej zaprzepaszczone zostanie na zawsze odkupienie. *W i e c z n o ś ć* ma być zbawiona *C h w i ł a*, a *C h w i ł a* *W i e c z n o ś c i ą* (podkreślenie – T.K.).<sup>26</sup>

Droga Krzyżowa ujmowana przez Karpowicza metaforycznie jest zmierzaniem do „centrum *P r a w d y*”<sup>27</sup>, w którym spotyka się – zgodnie z symbolicznym kodem – wertykalna linia nieba, odnosząca się do pojęć wiecznych, ogólnych i abstrakcyjnych, z horyzontalną linią tej konkretnej ziemi, tego konkretnego życia. Dlatego naśladowanie nie stanowi nigdy prawdy<sup>28</sup>. Raczej już trzeba stworzyć „dzieło uginające się od realnego, nie wyobrażonego ciężaru krzyża, ciężaru, który daje jedynie ziemia”<sup>29</sup>. W jednym z dramatów Karpowicza pewien artysta tłumaczy, jak się wydaje, ten sam problem w sposób następujący:

Do człowieka syntetycznego, symbolizującego ludzkość w ogóle, mogę dojść tylko przez człowieka jednostkowego, konkretnego. Nie rozumiem czasu bez sekundy, jak nie

<sup>25</sup> *Świat niemożliwy*. Rozmowa z Tymoteuszem Karpowiczem, przeprowadzona przez Stanisława Beresia, opracowana przez Kingę Peterkę i Patrycję Fiodorow. „Rzeczpospolita” 27–28 sierpnia 2005, s. 11.

<sup>26</sup> Tymoteusz Karpowicz, *Pielgrzym i jego veritas...*, s. 54.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 64.

<sup>28</sup> „To, co proponował św. Tomasz à Kempis było powtórzeniem Golgoty Chrystusa, a nie przejściem własnej *Via Dolorosa*, w której Norwid upatrywał drogi do Boga-Człowieka, prowadzącej przez życie, a nie kontemplacji” (Tymoteusz Karpowicz, *Pielgrzym i jego veritas...*, s. 58–59; podkreślenie – T. K.).

<sup>29</sup> Ibidem, s. 59.

rozumiem deszczu bez kropli. Bohaterstwo mogę ujrzeć tylko poprzez konkretny czyn człowieka, a wieczność – w takiej upartej chwili trwania przy wiosłach, jak u pana. O!

Ten ruch! Ruch pana wiosła ni to boga, ni człowieka (...)<sup>30</sup>

Dzieło z osobna, indywidualnie, mierzy także w ową „chwilę” życia ewentualnego odbiorcy, moment podejmowania lektury. Wydaje się, że dlatego de La Tour szeptać ma słowami zapożyczonymi u Mickiewicza<sup>31</sup>:

ciemności kryją ziemię  
i lud w śnie leży na boku  
który musisz mu zostawić

Metaforyczne ciemności oznaczają tu rzeczywistość nieszczęść, udręk i ciężarów, ale są także – jak można przypuszczać – echem znanej już z pierwszej części wiersza ciemnej prawdy pojedynczego istnienia, wynikającej zawsze z bieżącego obrotu spraw życia. Może dlatego poeta, wolny od ambicji romantycznego wieszczą, skłonny jest pozostawić świat w owym sennym bezwładzie – „w śnie (...) na boku”, w którym każdy samodzielnie musi stworzyć siebie. Wiadomo bowiem, że rana w boku Chrystusa jest odpowiednikiem genezyjskiej rany stworzenia, jakie dokonało się z żebra wyjętego podczas snu Adama. Z drugiej zaś strony Heraklit, ulubiony filozof poety, przypomina: „Dla czuwających świat jest jeden i wspólny, a zasypiając każdy człowiek odwraca się ku temu, co jego własne”<sup>32</sup>. To znaczy: zanurza się w swój byt odrębny.

W tej sytuacji końcowy passus poetyckiego testamentu Karpowicza może bazować na wyraźnym paradoksie, łączącym znany motyw *non omnis moriar* z dalekim echem słów – jak się wydaje – podsłuchanych u samego Norwida. Chodzi mianowicie o jedną z finalnych scen misterium wielkopiątkowego zatytułowanego *Wanda*, którego motto, zaczerpnięte z pasyjnej pieśni Wespazjana Kochowskiego, opowiada o ręce Chrystusa błogosławiącej

<sup>30</sup> Tymoteusz Karpowicz, *Charon od świtu do świtu*. W: Idem, *Dramaty zebrane*. Wrocław i in. 1975, s. 656–657.

<sup>31</sup> Chodzi o sformułowanie: „Ciemności kryją ziemię i lud we śnie leży” (Adam Mickiewicz, *Dziady*. W: Idem, *Dzieła poetyckie T.3. Utwory dramatyczne*. Oprac. Stanisław Pigoń. Warszawa 1983, s.125).

<sup>32</sup> *Z aforyzmów Heraklita*. W: Zygmunt Kubiak, *Literatura Greków...*, s. 127.

„północnych ludzi”. Tytułowa bohaterka zmierza ku śmierci, a towarzyszy jej przecucie Golgoty, cień ofiary Jezusa oraz świadomość z nagłą rozpraszających się ciemności:

WANDA

Dobrzy ludzie!... widziałam cień ogromny Boga,  
Przechodzący po polach jak szeroka droga,  
A to był tylko ręki jednej cień – ta ręka  
Jakby przebitą była, bo słońce padało  
Przez wnętrze dłoni, n a w s k r o ś, jak przez wypaść sęka.  
Ja stałam – i patrzyłam w to rozdarte ciało,  
Jak ptak z ciemności w jasną pogłąda szczelinę  
I dane mi jest wiedzieć – to...

Bierze gromnicę zapaloną z rąk Piasta i wchodzi na stos – potem ciszej,  
kończy

...że dla was z g i n ę...<sup>33</sup>

(Podkreślenie – M.K.)

W utworze Karpowicza marzenie zorganizowane wokół motywu *exegi monumentum* splata się w jeden nierozłączny węzeł z pragnieniem by na owym metaforycznym pierwszym krzyżu być, czym się chce być, znaleźć się w miejscu, gdzie nie zagraża tożsamość z innym<sup>34</sup>. Stosunek wobec śmierci, gotowość do ofiary, jest pochodną poszukiwania prawdy życia i nieodłącznie wiąże się z postawą wobec samej nieśmiertelności. „Tylko wtedy, gdy śmierć stoi w samym sercu bycia – mówi George Steiner – także pragnienie by nie umierać, ma sens”<sup>35</sup>. Toteż w finalności dzieła poety, który akceptuje głównie „wieczność (...) upartej chwili trwania przy wiosłach”, zawarty jest jednocześnie pakt z dniem jutrzejszym: prawo do wiecznej aktualizacji zapisanej w sztuce drogi życia.

<sup>33</sup> Cyprian Kamil Norwid, *Wanda*. W: Idem, *Pisma wybrane*. T. 3. *Dramaty*. Oprac. Juliusz Wiktor Gomulicki. Warszawa 1968, s. 296.

<sup>34</sup> Zob. Tymoteusz Karpowicz, *Sezon na ziemi*. W: Rafał Wojaczek, *Utwory zebrane*. Oprac. Bogusław Kierc. Wrocław 1976, s. 7–8.

<sup>35</sup> George Steiner, *Gramatyki tworzenia*. Przeł. Jerzy Łoziński. Poznań 2004, s. 285.

# **ANTOLOGIA „BEZPRZESTANKOWCA”**

Zapis autokreacji

## Dzieło „najnowsze”

Nigdy nie umiałem myśleć o Tymoteuszu Karpowiczu  
inaczej niż jako o młodym poecie...

Czesław Miłosz

Wskutek retrospektywnego i rewizyjnego charakteru antologia–muzeum, w większym stopniu niż każda inna forma ostatecznie spisana, zamknięta, przybliża się niebezpiecznie do martwoty epitafrum, nieodwracalnego podsumowania. Rzecz to szczególnie istotna w przypadku „całozyciowych” antologii osobistych, których twórcą bywa sam zainteresowany. A jeśli dodatkowo jest to poeta obdarzony niejako nadwyżką wyobraźni i nadmiarem „masy poetyckiej”, której nie sposób przykrócić<sup>1</sup>; „maksymalista poetyckiego języka”<sup>2</sup> nieprzejednanie tropiący jego nadproduktywność – immobilizm tradycyjnej formy antologicznej wydaje się prawdziwym wyzwaniem.

O liryce Tymoteusza Karpowicza mówi się, że jest sposobem myślenia, procesem, który rozgrywa się w zawrotnym tempie akceleratora<sup>3</sup>. Gdy na początku lat sześćdziesiątych Julian Przyboś gniewnie nawoływał, by młodzi poeci, „burzyciele kropek i wywrotowcy przecinków”<sup>4</sup>, podali swe typograficzne credo, przypadek twórcy *Znaków równania* posłużył mu za punkt odniesienia – awangardzista zwracał uwagę na głębsze zakorzenienie problemu „nieprzestankowania” w poetyce wspomnianego autora:

Prawdę mówiąc, wśród bezprzestankowców znajduję tylko u Karpowicza ten rodzaj  
wysokiej „fali emocjonalnej”, co się przelewa poprzez zdania i na grzbiecie której nie  
zawsze wiadomo, gdzie by można było wbić przecinek lub położyć kropkę.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Por. Julian Przyboś, *Do poetów bezprzestankowców. (List otwarty)*. W: Idem, *Sens poetycki*. T. 2. Kraków 1967, s. 105.

<sup>2</sup> Cytat pochodzi z noty Krzysztofa Karaska zamieszczonej na czwartej stronie okładki *Rozwiązywania przestrzeni* (Tymoteusz Karpowicz, *Rozwiązywanie przestrzeni. Poemat polimorficzny*. Warszawa 1989).

<sup>3</sup> Tomasz Tabako, *Przyspieszenie*. „Gazeta Wyborcza” 2000, nr 109, s. 15.

<sup>4</sup> Julian Przyboś, *Do poetów...*, s. 102.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 105.

Toteż gdy po długim milczeniu Karpowicz odpowiedział wreszcie na propozycje wydawców, tworząc specyficzną „całożyciową” antologię, *Stoje zadrzewne*, zrodziło się dzieło nietypowe. Powstała książka antologisty-poety „bezprzestankowca”, który programowo nie dopuszcza żadnych przestojów na drodze myślenia, a o rzeczywistości muzealnej wypowiada się raczej z niechęcią – jako o „zadzierzgniętej obłożnie w słowie” (*Rozmowa z mumią: w British Muzeum*, s. 102). Przy uwzględnieniu całej paradoksalności tego stwierdzenia, wydaje się, że trzeba by dostrzec w dziele Karpowicza przede wszystkim propozycję polemiczną względem tradycyjnej formuły wyboru – książkę niejako od nowa napisaną. Napisaną przeciwko powtarzaniu się, pojętemu – najpewniej za Bergsonem – jako niebezpieczeństwo zneruchomienia.

### Zaplecze antologisty

Paradoks polega na tym, że Tymoteusz Karpowicz przyzwyczaił swego odbiorcę do faktu, iż nadrzędnymi regułami jego poetyki są zasady powielenia i odwracalności. Nie pierwsza to osobliwość w twórczości tego, który wedle relacji Tomasza Tabaki: „od lat kolekcjonuje na fiszkach ludzkie myśli, by ustrzec się ich powielania w dziele, które ma zamiar wydać, a które zawrze w sobie wszystko, co naprawdę istotne”<sup>6</sup>. Materiały zgromadzone w piwnicy Karpowiczów i kilku pokojach, tworzące monstrualną kartotekę, a z racji jej ruchomego charakteru aspirujące – jak twierdził sam pisarz – do roli domowego komputera, spełniać miały z pewnością funkcję użytkową. Niemniej jednak nie chodziło przecież tylko o zwykły zestaw notatek, praktyczną kolekcję ludzkich myśli, mieniającą się różnymi barwami (zapiski oznaczane były odpowiednim kolorem w zależności od reprezentowanej dyscypliny). „To jest moja codzienna lekcja pokory – zwierzał się pisarz – ceka samotności, a te myśli to są moi biczownicy”<sup>7</sup>. Biczownicy, którzy przypominają, co zostało już powiedziane i zrobione w sprawie najważniejszej, a mianowicie: w kwestii „uwalniania się od

<sup>6</sup> Tomasz Tabako: *Przyspieszenie*..., s. 15.

<sup>7</sup> *Świat niemożliwy*. Rozmowa z Tymoteuszem Karpowiczem, przeprowadzona przez Stanisława Beresia, opracowana przez Kingę Peterkę i Patrycję Fiodorow. „Plus Minus”, dodatek do „Rzeczpospolitej”, 27–28 sierpnia 2005, s. 10.

stanów lękowych, a tym samym zabezpieczania sobie (...) wolności”<sup>8</sup>. Autor *Sztuki niemożliwej* uznał, że lęk jest podstawowym źródłem zahamowań, które nie pozwala na rozszerzanie granic poznania, rozwój wiedzy i samowiedzy. To przede wszystkim w strachu przed jeszcze nieznanym i bezforemnym dojrzał on ograniczenie dla procesu autokreacji – „nieustanne pulsowanie niewiadomego, które zsyła na nas bezład, przechwytuje, nie pozwala wyzwolić naszej biologicznej i umysłowej energii do końca”<sup>9</sup>. Sztuka i dokonania innych, a więc bogata biblioteka pisarza sięgająca blisko ośmiu tysięcy tytułów i przeogromny katalog fiszek, miały pomóc w niezłomnej walce o siebie samego:

To właśnie tutaj, ukryty za tym (...) próbuję znaleźć swoje własne słowo, własny znak istnienia, własną wypowiedź na ten temat. Tu pracuję nad tekstami, pod osłoną tego wszystkiego. Może to nieludzkie, żeby tak potraktować dziedzictwo tych wszystkich, którzy byli przede mną, tworzyli, odkrywali prawdę o świecie, uwalniali ludzkość od lęku. Robię to jednak dlatego, że chcę do tego wału obronnego dodać jeden element, dla innych, którzy mogą potrzebować takich wałów obronnych, żeby powiedzieć swoje, własne, jedyne słowo. Nie pomogę nikomu, jeśli się powtórzę w stosunku do tego, co zostało zrobione przede mną (podkreślenie – M. K.)<sup>10</sup>.

Do poszukiwań pisarz podszedł – można powiedzieć – metodycznie, stawiając na konieczność zapoznania się z zasobem formuł już znanych, na konfrontację z głosami innych myślicieli<sup>11</sup>, zaakceptował przy tym bezspornie utopijny charakter przedsięwzięcia – przedsięwzięcia, które musiałyby trwać z pewnością w nieskończoność<sup>12</sup>. Ważniejsze jednak, że dobór strategii (poza oczywistą ekscentrycznością pomysłu) wydaje się jednym z przejawów owego szczególnego zainteresowania, jakie poeta żywił dla spraw niemożliwych, rzeczywistości aporetycznych. To raczej możliwość gry z aporią, mocowania się

<sup>8</sup> Mirosław Spychalski, Jarosław Szoda, *Mówi Karpowicz*. Wrocław 2005, s. 70.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 70.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 72.

<sup>11</sup> Chodzi tu także o swoiste mnożenie przeszkód, które następnie będzie trzeba pokonać. Postępowanie, tak charakterystyczne dla Karpowicza, zbiega się z refleksją Igora Strawińskiego: „(...) moja wolność będzie tym większa i głębsza, im ciśniej ograniczę pole mego działania i im liczniejszymi otoczę się przeszkodami. To, co pozbawia mnie skrępowania, pozbawia mnie też siły. Im więcej narzuca się sobie przymusów, tym łatwiej uwalnia się od węzłów, które krępują umysł.” (Idem, *Poetyka muzyczna*. Przeł. Stefan Jarociński. Kraków 1980, s. 49).

<sup>12</sup> Po pierwsze, ze względu na niemożność przeczytania wszystkiego, co napisano i co ciągle się pisze; po drugie, z powodu tego, że zmieniają się także źródła lęku.



z granicami nieosiągalnego i ostatecznie – wiara w aleatorykę, stanowią o istocie tego przedsięwzięcia (a może nawet są owym sposobem Karpowicza na twórcze przeciwstawienie się obstrukcyjnemu lękowi przed jeszcze niezdobytym, niewiadomym?). Pisarz deklarował gotowość do podjęcia wyzwania, mimo nastroczających się trudności:

Ale jak wypowiedzieć własne słowo, jeżeli nie wiem, co zostało wypowiedziane przede mną, jakich formuł magicznych użyto już w literaturze, malarstwie, muzyce. Wiem, że nie jestem w stanie tego ogarnąć, choćbym żył tysiąc lat, jak Matuzalem. To jest dramat, ale jednocześnie próba doświadczenia tego do ostatka. Praca – w pewnym sensie – beznadziejna.<sup>13</sup>

Bez względu jednak na „niemożliwy” charakter tej pracy – doświadczenie katalogowania myśli i praktycznego wykorzystywania tegoż katalogu, szybkiego grupowania materiału, zespołów i podzespołów fiszek podczas przygotowywania potrzebnych wypowiedzi (wykładów akademickich, różnego rodzaju wystąpień, artykułów itd.), wydaje się stanowić istotne zaplecze dla przyszłego antologisty, dla owej gry tekstami czy też różnymi poziomami organizacji wypowiedzi, którą zastosuje on w wyborze.

### Kompozycja antologii

Po powtórzenie jako nadrzędną figurę kompozycyjną sięgnął Karpowicz po raz pierwszy w *Odwróconym świetle*. W ogólnym, zewnętrznym planie „fabularnym” tego osobliwego poematu, opowieść o żywocie Chrystusa stanowi dosyć jasną kanwę, lecz w zbliżeniu rzecz się rozwarstwia: każdy dwu-, trzysłowny oryginał posiada swoją dłuższą wierszowaną kopię, a każda taka kopia wytwarza własną kalkę. Obezważniający, wręcz „obraźliwy” – jak to naówczas określono<sup>14</sup> – porządek spiętrzających się konstrukcji w zasadniczym zarysie powtórzył Karpowicz w najnowszej swojej antologii<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Mirosław Spychalski, Jarosław Szoda, *Mówi Karpowicz...*, s. 72.

<sup>14</sup> Edward Balcerzan, *Kto się boi „Odwróconego światła”?* „Odra” 1972, nr 12, s. 97.

<sup>15</sup> *Odwrócone światło* przedstawiane jest jako „metafizyczna *silva rerum*” (zob. Jacek Trznadel, *Metafizyczna silva rerum, czyli poezja możliwa i niemożliwa. O Odwróconym świetle Tymoteusza Karpowicza*. W: Idem, *Płomień obdarzony rozumem*. Warszawa 1978; Katarzyna Krasoń, *Odwrócone światło jako metafizyczna silva rerum*. W: Eadem, *Sztuka aluzji literackiej w twórczości lirycznej Tymoteusza Karpowicza*). Ryszard Nycz zalicza je z kolei do tzw. sylw współczesnych (Idem, *Sylwy*

Teksty z różnych zbiorów poetyckich, od *Kamiennej muzyki* poczynając, a na *Rozwiązywaniu przestrzeni* kończąc, ułożone zostały w nową wypowiedź<sup>16</sup>. Pierwsza jej część (od I do X rozdziału) odtwarza ewangeliczny porządek *Odwróconego światła*, ale w oparciu o utwory z jednej strony zaczerpnięte z tomików poprzedzających poetycki traktat, z drugiej zaś – zapożyczone z późniejszego *Rozwiązywania przestrzeni*: razem tworzą one konstrukcję zaskakującą. Konstrukcję, która wykorzystuje przede wszystkim graficzne rozłożenie wierszy na kartach antologii, sztywny podział pomiędzy utworami, które mają prawo znaleźć się po lewej (wiersz tytułowy) tudzież po prawej stronie książki (paralaksy) i za każdym razem „na opak” wywróconą hierarchię tego układu w przypadku *Odwróconego światła* (oryginały wraz z kalkami logicznymi – po stronie prawej, kopie artystyczne – po lewej). Poza zewnętrzną odmianą porządku ustawienia tekstów, o prawdziwej osobliwości tej części zbioru stanowi, jak się wydaje, szczególny rodzaj przemieszczenia znaczeń, w którym uczestniczą na równi dawne i nowe utwory: dawne – obarczone nowymi, specjalnie dobranymi kontekstami; nowe – wpisane jako poetyckie paralaksy pod „nagłówki” starych, znanych tytułów. W ten sposób powstają dwu- i trójskładnikowe zespoły tekstów, zbudowane na zasadzie różnicujących się odbić – dokładnie na wzór tego, co dzieje się w obrębie kompozycji *Odwróconego światła*.

Do części pierwszej, przywołującej między innymi wiersze starsze, pochodzące z tomików poprzedzających poetycki traktat, dołączona jest druga –

---

współczesne. Kraków 1996, s. 18, 147). Przy omawianiu *Słojów zadrzewnych* można by pójść, rzecz jasna, tym ostatnim tropem. Niemniej jednak podtytuł książki, *Teksty wybrane*, jednoznacznie wyznacza tu inną i – jak się wydaje – dużo ciekawszą perspektywę. Bowiem to przede wszystkim na tle tradycji antologicznej wspomniane dzieło Karpowicza ujawnia całą swoją osobliwość.

<sup>16</sup> Gdy w połowie lat sześćdziesiątych Tymoteusz Karpowicz układa antologię tekstów poetyckich Miodraga Pavlovića w przekładzie własnym, również decyduje się na taki układ, który „nie respektuje chronologii druku tomików, lecz dąży do pokazania przewodniej myśli filozoficznej i estetycznej” pisarza. Konstrukcja wyboru pomyślana jest jako prezentacja unaoczniająca najważniejsze myśli poety zaintrygowanego historią ludzkości. Układ antologii odtwarza więc drogę od mitologicznej historii Deukaliona i Pyrrhy, rodziców ludzkości rozbudzonej z kamieni, przez różne koleje pohańbienia życia i oczekiwania na odmianę – owoc „wiosny”, aż po doświadczenia kogoś współczesnego, kto odkrywa, że być człowiekiem „to brzmi jak otwieranie się”. Antologista, który dzieli wybór na trzy części, a przed każdą umieszcza cytaty wiodące, sięga i po to ostatnie rozpoznanie. Można przypuszczać, że wypracowane na użytek owego wyboru zasady prezentacji, jak i niektóre przemyślenia (między innymi związane z postulatami „otwierania się” na świat) wykorzystuje także Karpowicz, autor antologii osobistej. (Cytaty pochodzą ze wstępu Karpowicza do antologii i z tekstu Pavlovića, zamieszczonego w książce: *Sobowtóry*. Przeł. i wybrał Tymoteusz Karpowicz. Warszawa 1964, s. 6, 35).

w większości złożona z tekstów nowych. Oto kolejna niespodzianka tej książki. Znacząca grupa utworów zgromadzonych w Karpowiczowskiej antologii nie była nigdy wcześniej publikowana. Dotyczy to przede wszystkim obszernych, nieznanych dotąd fragmentów, częściowo wydanych w 1989 roku poematu *Rozwiązywanie przestrzeni* (paralaksy i końcowe rozdziały wyboru: XI, XIII, XIV), jak i części XII książki, zatytułowanej *Za naszą wolność i waszą*, a więc między innymi zamieszczonego tu poematu *Moja Czeczenia*<sup>17</sup>. Warto zaznaczyć jednak, że tak samo jak i dawne wiersze, utwory nowe poddane zostają grze uruchamiającej znaczenia, grze myślowych przemieszczeń w obrębie zaproponowanych układów.

Antologista *Słojów zadrzewnych* dokonuje bowiem znaczącego – względem tradycyjnej praktyki – przesunięcia akcentów z tego, co wybrane (pojedyncze wiersze), na to, co dobrane (ich kompozycyjny porządek). Po zburzeniu układów znanych z przeszłości rodzą się niemal automatycznie następne<sup>18</sup>, toteż z oczywistych względów nowy sens tekstów zgromadzonych w tej niecodziennej antologii wynika głównie z natury ich połączeń. Być może, jak wytłumaczyłby to Tadeusz Peiper, wiersze te szukają wciąż nowych systemów, w których mogłyby się obronić. W każdym razie zasadniczy akcent pada tu na kompozycję książki – znaczenia tekstów wyłaniają się na nowo z teraźniejszości zaproponowanych układów. Edward Balcerzan, jeszcze po lekturze *Odwróconego światła*, pisał o trudnościach w odbiorze tego typu konstrukcji:

Antologie, tomy „poezji zebranych” mają konstytucję nader liberalną, nie wiążą – i nie więżą – pojedynczych wierszy, mogą być czytane na wyrywki, natomiast w książce Karpowicza panuje terror iście policyjny, wiersze są „skazane” na siebie, trzeba je przeżyć w całości, jak gdyby to był jeden wiersz – te 424 strony druku! Czytelnik do takich porządków nie jest przyzwyczajony. Nikt go dotychczas tak nie traktował.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> Wspomnieć warto, że była to okoliczność umożliwiająca wytypowanie antologii Karpowicza do Nagrody Nike 2000, mimo iż wedle regulaminu konkursu odrzucane są wszystkie inne antologie tekstów. Pisarz nie chciał tworzyć wyboru konwencjonalnego, wołał dopisać lub przypisać starym utworom nowe wersje: „Całą swoją twórczość przetasowuję, zderzając stare z nowym – niech toczą norwidowski spór – by stworzyć strukturę całościową zbliżoną do struktury *Odwróconego światła* (triady) i *Rozwiązania przestrzeni*” (Cyt. za: Jerzy Pluta, *Konkurent Pana Boga?* „Przecinek” 1997, nr 4, s. 113).

<sup>18</sup> Jest to proces dość charakterystyczny w świecie poetyckim Karpowicza. Pisał o tym Edward Balcerzan: „Ze zburzenia jednego porządku momentalnie rodzi się drugi. (...) Nie ma śmierci absolutnych (rzecz jest »kokonem innej rzeczy«)”. (Zob. Idem, *Składnia świata Tymoteusza Karpowicza*. W: Idem, *Oprócz głosu*. Warszawa 1971, s. 106).

<sup>19</sup> Edward Balcerzan, *Kto się boi...*, s. 97–98.

Z jednej strony więc rozbudowana struktura antologii przyczynia się do wielostronnego skatalogowania tekstów, zamyka je w systemie ścisłych, „wieziennych” relacji, z drugiej – zmierza do zdynamizowania wypowiedzi zawartej w danym utworze poprzez uwikłanie jej w dialog z innymi tekstami. Tytuł pierwszej, paratekstowej części antologii: *Przed każda chwila*, funkcjonuje tu niczym kwantyfikator ogólny, a przez podkreślenie chwilowości tego, co ma nastąpić, sugeruje, że dążenia antologisty zmierzają do osiągnięcia struktury możliwie symultanicznej<sup>20</sup>. Wybór miałby być zatem próbą stworzenia komunikatu nawarstwionego i wielokierunkowego. Każdy z utworów staje się w tej sytuacji hipertekstem, który jednocześnie odsyła w inne miejsce. Gdyby więc głębiej drażyć problem zasugerowany przez Balcerzana, a więc kwestię lektury raczej „niemożliwej” (żeby użyć terminu tak bliskiego Karpowiczowi), to trzeba by mówić nie tylko o konieczności linearnego powiązania tekstów zgromadzonych w antologii, ale i o próbie symultanicznego objęcia tych wszystkich rozbiegających się porządków myślowych, które wprowadzane są przez poszczególne wiersze – wiersze tyleż potwierdzające swe znaczenia, co i przecież nawzajem się podważające. Byłoby to zatem zadanie dla czytelnika, który czyta z prędkością równą prędkości postulowanej przez poetę, który zdolny jest do przyjęcia myślowych paradoksów i co więcej – do całościowej lektury niemożliwego do ogarnięcia świata. Świata, w którym – by użyć słów poety – próbuje się nazwać wszystko jak trzeba: „z róży wiatrów do środka” (*Na lęk osiny*, s. 119).

Wobec utopijnych wymogów, wobec wręcz fizycznej niemożności wypełnienia tego postulatu (niemożności chyba właśnie zakładanej przez samego autora) – istotny wydaje się raczej fakt „postawienia się” w obliczu nieogarnionego, w konfrontacji ze światem, nad którym człowiek traci panowanie i w którym myśl zamiast porządkować rzeczywistość zdaje się ją jeszcze bardziej wikłać. Wszystko, co zostało zaprezentowane w antologii Karpowicza, funkcjonuje w zamyśle jako przedostateczne, tak że nawet część

<sup>20</sup> Kompozycja antologii oparta jest na dwóch, zdawałoby się sprzecznych, dążeniach: z jednej strony zmierza bowiem do całościowej konstrukcji symultanicznej, z drugiej – każdorazowo uparcie uzależniania wiersze od przypisanego im akurat kontekstu. Antologista dąży jednak różnymi drogami do ekspozycji teraźniejszości.

XIII, zatytułowana *Dopełnienie*, skojarzona zostaje z piętnem braku i niedostatku, z odwołanym zakończeniem<sup>21</sup> (zaczerpnięte z Norwida motto tego rozdziału brzmi: *Dopełnienie? ...go boli*). Przyjąć więc trzeba raczej, że chodzi tu o uczestnictwo w tym, co aktualnie się wydarza. Także w wyniku różnicowania się powtórzeń.

## Repetycje

Ostatnie książki Karpowicza zorganizowane zostały, jak się wydaje, wokół problemu powtórzenia. Chodzi tu zarówno o płaszczyznę tematyczną (a więc kwestię zmartwychwstania), jak i o zagadnienia warsztatowe. Erazm Kuźma po lekturze *Odwróconego światła* i *Rozwiązywania przestrzeni* sugerował, że Karpowicz, odcięty przez język od źródłowej rzeczywistości, zamienił modernistyczne idee tożsamości i sprzeczności na postmodernistyczne zasady powtórzenia i różnicy. „Tworzy to wszystko Nietzscheański krąg wiecznego powrotu – pisał badacz – bez tożsamości, tak jak zinterpretowany został przez Deleuze’a czy Derridę”<sup>22</sup>. I tak, w *Odwróconym świetle* powtórzona czy raczej przemieszczona zostaje historia biblijna, poczynając od zwiastowania a kończąc na zmartwychwstaniu. Systematycznie powraca też cykl: „oryginał”, „kopia artystyczna”, „kalka logiczna”, przy czym „oryginał” zjawia się tuż za „kopią artystyczną”, jakby właśnie przez nią został tu wygenerowany<sup>23</sup>. W *Rozwiązywaniu przestrzeni*, poza stałą repetycją układu opartego na relacji między „kątem alfa” a „wymiarom pokątnym” i serią funkcji, tekst powołuje się na *simulacra* – alternatywne wersje znanych postaci, takie jak choćby: Lucyfer II, Temida II, Torquemada II, Hefajstos II czy wicepremier Rakowski II itd. Na ostatek i w *Słojach zadrzewnych*, opierających się na różnicującym powtarzaniu tekstów, wraz z czternastoma częściami książki powraca domniemany schemat czternastu Krzyżowych Stacji Chrystusa.

<sup>21</sup> Bohater antologijnej „opowieści” wciąż nazywany jest tu „niedokończonym (...) więźniem przestrzeni” (*Kroki do kwadratu*, s. 327).

<sup>22</sup> Erazm Kuźma, *Odwrócony Przybóś, czyli Karpowicz*. W: *Przez znaki – do człowieka*. Red. Barbara Sienkiewicz. Poznań 1997, s. 129–130.

<sup>23</sup> Erazm Kuźma doszukuje się także śladów zależności „oryginałów” od repertuaru innych twórców, np. Juliana Przybosia (Idem, *Odwrócony Przybóś...*, s. 129).

W poezji Karpowicza powtórzenie okazuje się powtarzaniem na opak – inwersją organizującą dzieło; powtórzeniem przemieszczającym – paralaksą, próbą wpisania powtarzanego w kolejny kontekst, iteracją – nieustannym powrotem słowa, zwykle w zaskakującym sąsiedztwie, w skrajnie różnych, niekompatybilnych sytuacjach, co zaciera właściwe znaczenia powtarzanego wyrazu<sup>24</sup>. I tylko... unika Karpowicz, jak się wydaje, prostego, afirmującego stan rzeczy, powtórzenia. Powtórzenia, na którym właśnie wspiera się tradycyjna formuła antologii.

\* \* \*

Praca antologisty zwykle polega na wyselekcjonowaniu i powtórzeniu wybranych tekstów, a obie czynności zmierzają do potwierdzenia rangi samych utworów. Sięga on głównie po to, co zdaje się jednorazowe – niepowtarzalne. Rzecz dobrze charakteryzują słowa Gilles’a Deleuze’a: „powtórzenie jest działaniem koniecznym i ugruntowanym tylko w stosunku do tego, czego nie można zastąpić”<sup>25</sup>. Dotyczy zjawisk z jakiś względów wyjątkowych, niepodlegających wymianie – przede wszystkim takich wydarzeń, których nie można ponownie rozpocząć, ponieważ „nie chodzi o dodanie drugiego i trzeciego razu do pierwszego, lecz o podniesienie pierwszego razu do n-tej potęgi”. Innymi słowy, o afirmację różnicy, jednorazowego charakteru rzeczy. To serce, twierdzi Deleuze, jest właściwym, „miłosnym organem powtórzenia”, głowa zaś narzędziem wymiany – powtórzenie bywa dla niej terrorem bądź paradoksem. Dotyczy to zwłaszcza liryki: każdy z niedających się tu zastąpić elementów może być tylko afirmowany, adorowany przez powtarzanie<sup>26</sup>.

Ale żeby zdobyć się na tego rodzaju potwierdzenie wartości utworu niezbędna jest akceptacja *status quo* tekstu, zaaprobowanie osiągnięcia w określonym

<sup>24</sup> Erazm Kuźma pisze o „żelaznej fudze” pisarza, pochodzącej z *Odwróconego światła*: „Karpowiczowska zasada »najmniej słów« ma jeszcze inną postać. Przyboś był przeciw powtórzeniu, pisał: »Jeden, to więcej niż trzy«. Karpowicz w *Żelaznych kluczach królestwa* powtarza słowo „żelazo” 97 razy, co stanowi prawie połowę słów użytych w ogóle w utworze.” (Idem, *Odwrócony Przyboś...*, s. 124 – 125).

<sup>25</sup> Kolejne cytaty podaję według wydania: Gilles Deleuze, *Powtórzenie i różnica*. Przeł. Bogdan Banasiak i Krzysztof Matuszewski. Warszawa 1997, s. 27–28.

<sup>26</sup> Gilles Deleuze odwołuje się do rozróżnienia pomiędzy językiem nauki (językiem, w którym każdy termin można zastąpić innym) a językiem liryki (operującym tym, co nie może podlegać zastąpieniu), jakie wprowadza Pius Servien (zob. Gilles Deleuze, *Powtórzenie i różnica...*, s. 28).

kształcie, zgoda na to, że stanowi ono wytwór autonomiczny względem artysty. Tymczasem Karpowicz-antologista nie przestaje „być twórcą” swojego dzieła. Przypadek książki zawierającej utwory wybrane, z istoty więc funkcjonującej dzięki powtarzaniu, w przejrzysty sposób odzwierciedla stosunek autora do własnego dorobku. Antologista *Słojów zadrzewnych* wydaje się należeć do tej grupy twórców, których dzieło znajduje się w świadomie podtrzymywanym stanie wrzenia, pozostaje wciąż niegotowe, otwarte na kolejne, dotąd nieprzewidziane modyfikacje<sup>27</sup>. Można by więc powtórzyć za Mirosławą Hanusiewicz, która podobną sytuację zaobserwowała już w siedemnastowiecznej twórczości Wacława Potockiego: „Jest trochę tak, jakby teksty liryczne (...) nigdy nie oddzielały się od swego twórcy, nie obiektywizowały się, nie zastygały w jakiejś skończonej artykulacji”<sup>28</sup>. Nie chodzi bowiem tylko o to, że pisarz dokonuje poprawek własnych utworów przy okazji ponownego ich prezentowania. Zmiany redakcyjne, jakie wprowadza, obejmują pojedyncze słowa, czasem wersy, nietrudno więc zidentyfikować zgromadzone w antologii utwory. Poza cyzelatorstwem stylistycznym rzecz dotyczy jednak przede wszystkim sposobu, w jaki antologista traktuje dzieło – a mianowicie tego, że po pierwsze: ostentacyjnie eksponuje jego zależność od kontekstu i każdorazowo uwydatnia nieidentyczność prezentowanego wiersza względem jego wcześniejszych użyć, po drugie: że odmówiwszy tekstom autonomiczności, korzysta z nich niczym ze „składowych” służących do formowania nowej struktury<sup>29</sup>.

Autor *Słojów zadrzewnych* zainteresowany jest zmianą znaczeniową tekstu wynikającą z kontekstowej natury języka. „Jest absolutną prawdą – mówi w jednym z wywiadów – że każde dzieło sztuki istnieje niejako podwójnie, rodzi się dwukrotnie. Raz jako samo dzieło, a drugi raz kiedy jest absorbowane, kiedy

<sup>27</sup> Por. Frank Kujawinski, Tomasz Tabako, *Tymoteusz Karpowicz. Krótki przewodnik*. W: *Życie w przekładzie*. Red. Halina Stephan. Kraków 2001, s. 82.

<sup>28</sup> Mirosława Hanusiewicz, *Cykl poetycki w twórczości Wacława Potockiego*. W: *Od Kochanowskiego do Mickiewicza. Szkice o polskim cyklu poetyckim*. Warszawa 2004, s. 50.

<sup>29</sup> Karpowicz chętnie stosuje metodę wariacyjną, składa z gotowych tekstów nowe całości. Na bazie *Słojów zadrzewnych* tworzy na przykład poemat *W drodze do Troi* („To be. 2B. A Journal of Ideas” 1998, nr 13, s. 12–33; przedruk: „FA-art” 1999, nr 1, s. 63–73) czy wybór oparty na fragmentach *Rozwiązywania przestrzeni*, wydany z okazji osiemdziesiątych urodzin poety, w listopadzie 2001 roku w Chicago (przedruk: „Pomosty” 2005 nr 10, s. 10–21).

staje się częstką społecznego myślenia, społecznego odczuwania.”<sup>30</sup> Jak zawsze uważny wobec „znień nieznaczących” (*W imię znaczenia*, s. 120) i płochliwych, jako antologista wydaje się szczególnie zafrapowany możliwością eksploataowania kresu: rozwinięcia tego, co pozornie już się nie rozwija – co zastyga, jak rzekomo zastygają zgromadzone w antologii utwory<sup>31</sup>. Jego wybór można by potraktować zatem jako swoisty zapis lektury własnych tekstów, sygnalizujący każdorazowo drugie narodziny dzieła; zapis przemieszczenia znaczeń w procesie recepcji – przemieszczenia unaocznionego dzięki dobraniu odpowiedniego kontekstu, w którym utwór ma być obowiązkowo odbierany.

Ponowna lektura chronić może przed monotonią, nudnym myślowym szablonem: karykaturami powtórzenia<sup>32</sup>. Mówi się wszak, że „kto nie czyta powtórnie, skazany jest na lekturę wciąż tej samej historii”<sup>33</sup>. W wyniku powtarzania, a więc i autorepetycji, możliwy okazuje się powrót nie tego samego, ale różnicy – różnicy niedystynktywnej, która stanowi o sposobie, w jaki dany tekst różni się od siebie samego. Jako wewnętrzna różnica krytyczna (wedle określenia Barbary Johnson<sup>34</sup>) odnawia się ona wraz z każdą lekturą tekstu, nigdy nie ustając w podważaniu jego tożsamości. Zdawałoby się – podobnie – projekt Karpowicza zakłada, że każdy ze zgromadzonych w antologii utworów będzie teraz różnił się od siebie samego. Antologista ustawia go w pozycji homonimu, niejako uaktywniając i stymulując wewnętrzną różnicę tekstu. Klisza w jego krytycznej obróbce staje się elementem procesu wskrzeszania, regeneracji, narzędziem obnażenia strategii twórczej, która opiera się na czynnym wyzwaniu „niepodobieństwa w podobieństwie”. Jeśli jednak nieidentyczność tekstu stanowi jeden z przedmiotów ekspozycji w antologii Karpowicza, to oczywiście za sprawą wypracowania i zasugerowania różnicy

<sup>30</sup> Mirosław Spychalski, Jarosław Szoda, *Mówi Karpowicz...*, s. 64.

<sup>31</sup> „Podwojenie – pisze Jurij Łotman – jest najprostszym sposobem wprowadzania organizacji kodowej do sfery konstruktów świadomości. Nie przypadkiem właśnie z podwojeniem wiążą się mity na temat pochodzenia sztuki: rym jako wytwór echa, malarstwo jako obrysowany węglem cień na kamieniu i tak dalej.” (Idem, *Tekst w tekście*. W: Idem, *Kultura jako eksplozja*. Przeł. Bogusław Żyłko. Warszawa 1999, s. 113).

<sup>32</sup> O nudzie jako karykaturze powtórzenia pisze Marek Zaleski (zob. Idem, *Nuda powtórzeń*. W: Idem, *Formy pamięci*. Gdańsk 2004, s. 190–203).

<sup>33</sup> Roland Barthes, *S/Z*. Przeł. Michał Paweł Markowski, Maria Gołębiowska. Warszawa 1999, s. 50.

<sup>34</sup> Zob. Barbara Johnson, *Różnica krytyczna*. Przeł. Monika Adamczyk. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2, s. 297–306.



w zapisie – dzięki odpowiedniemu układowi antologii, kompozycji drażącej problem powielenia, kopiowania, kalkowania, zużycia, standaryzacji czy wreszcie – odwracalności układów.

Antologista *Słojów zadrzewnych* w żadnym razie nie wydaje się zainteresowany intrygującą karierą Pierre’a Menarda, autora dzieła nieskończenie skromnego. O ile bowiem bohater Borgesa tworzy przepisując, powtarza słowo w słowo Cervantesowskiego *Don Kichota* i chętnie zdaje się cały na proces dyferencjacji powtarzanego<sup>35</sup>, o tyle Karpowicz zdecydowanie odrzuca możliwość prostego przywołania już napisanego. Jakby nie dowierzał różnicującej sile owej operacji i nie uznawał jej za wystarczające rozwiązanie – nawet w przypadku antologii tekstów. Niechęć do zachowania jej tradycyjnej formuły zdaje się potwierdzać, że mimo praktykowania rzekomo ponowoczesnej gry śladów i różnicujących się odbić, autor *Słojów zadrzewnych* w istocie egzorcyzmuje samo powtórzenie. Tomasz Tabako napisze wprost: „W logice Karpowicza źródłem zagrożeniem jest wszystko to, co nie jest nowe”<sup>36</sup>. Jego rozumienie repetycji ukształtowało się z jednej strony pod wpływem Heraklita i Bergsona, z drugiej w oparciu o przykład poetyckich mistrzów, od Leśmiana poczynając a na awangardzystach kończąc. Stąd niechęć do powtarzania, które staje się koniecznością każdej antologii (a może także opór pisarza przed autoryzowaniem nowych edycji dawnych tekstów<sup>37</sup>?) wydaje się znajdować odbicie w awersji „bezprzestankowca” do sytuacji, nad którymi ciąży widmo gnuśności, zastoju, wyobcowania z ruchliwego porządku życia. Ten ostatni musi być podtrzymywany – nawet jeśli ruchliwość takowa miałaby przybierać postać dwuznaczną i sprowadzać się do „obracania” tymi samymi bądź podobnymi elementami, do działań sygnalizujących uparte próby przezwyciężenia nastroczających się trudności i ograniczeń.

<sup>35</sup> Zob. Jorge Luis Borges, *Pierre Menard, autor Don Kichota*. Przeł. Andrzej Sobol-Jurczykowski. W: Idem, *Fikcje*. Warszawa 2003.

<sup>36</sup> Tomasz Tabako, *Karpowicz na Kaukazie*. „Fa-Art” 1999, nr 1, s. 62.

<sup>37</sup> Zob. Tomasz Tabako, *A Return of the Forester*. „Chicago Review” 2000, nr 3–4, s. 68.

## Inwersja

W *Rozwiązywaniu przestrzeni* powiada Fryga: „ojciec odradził mi wyjść za orfeusza mówiąc że nic nie robi tylko się odwraca” (s. 305). Niezaprzeczalnie „po-krętny” status Frygi (pot. ‘ktoś zwinny, ruchliwy’; fraz. kręcić się jak fryga ‘bąk (zabawka)’<sup>38</sup>) i jej „wykrętna” postawa (w końcu wykręca się przed zamążpójściem) nadają przytoczonemu zdaniu odcień żartobliwej dwuznaczności. Dodam jednak, że na równi niejednoznaczny jest ruch inwersji w antologicznym projekcie Karpowicza. W jednej z pierwszych wypowiedzi o paratekstowym charakterze, stanowiącej część cyklu-przedmowy i jednocześnie właściwego „otwarcia” zbioru, sformułowana została dewiza antologicznej „opowieści”:

to co opowiada jest już pośmiertne a wygląda jakby sprzed życia bo coś wiedzie  
go za język za sąd

(Za język, s. 7)

*Słoje zadrzewne* zaczynają się przez podwojenie – czy raczej zawieszenie – rozpoczęcia, przez powtórzenie początku *Odwróconego światła*. Z pozoru tym samym „przedtaktowym” cyklem: *Przed każdą chwilą* i tym samym otwierającym wierszem: *Muzyczny spacer wieczoru*, rozpisany w oparciu o szkielet zdania warunkowego: „Gdy zorkiestruje czas ramiona (...), wtedy jest jeszcze czas (...)” (*Muzyczny spacer wieczoru*, s. 6). Pierwszy więc chwyt antologisty, fundujący złudzenie *deja vue* lub powtarzania dawnej lektury, stanowi, jak się wydaje, rodzaj sygnału o niestabilnym temporalnie charakterze antologicznego świata, w którym w ramach repetycji gra się o czas, z pozoru grając na zwłokę. Skostniała rzeczywistość „pośmiertnej opowieści” znajduje się w osobliwym, bo temporalnym ruchu: pomiędzy „kiedyś” wspomnienia a specyficznym „teraz” powtórzenia.

Søren Kierkegaard przeciwstawiał powtórzenie temu, co Grecy nazywali wspomnieniem, *anámnesis*:

<sup>38</sup> Zob. *Nowy słownik języka polskiego*. Red. Elżbieta Sobol. Warszawa 2002, s. 213.

Powtórzenie i wspomnienie to ten sam ruch, lecz skierowany w przeciwnie strony, gdyż to, co się wspomina, już było, powtarza się więc „do tyłu”. A właściwe powtórzenie to wspomnienie zwrócone ku przyszłości<sup>39</sup>.

Repetycja, również ta, która staje się udziałem *Słojów zadrzewnych*, jest dziełem opartym na porządku czasowej inwersji. O ile więc pamięć pracuje „wstecz”, powtórzenie oznacza ruch w czasie, który zmienia kierunek wspominania, „wydobywa z redundancji: z «przeszłości bez przyszłości»”<sup>40</sup>. Jak sugeruje przytoczony fragment paralaksy *Za język*, „pośmiertna” materia symuluje wieczną gotowość do nowego życia. Toteż nawet przy konstruowaniu antologii (rekapitulowaniu tego, co już raz stworzone) nieustępliwie powraca poeta do momentu sprzed kreacji. Poetyckie manewry Karpowicza opierają się na taktyce transgresji. Przyświadcza temu najwyraźniej dwuznaczna deklaracja „rozwiązania” języka (*Trudny las*), przestrzeni (*Rozwiązanie przestrzeni*) czy wreszcie, jak się wydaje, czasu (*Słaje zadrzewne*), bo jeśli odczytywać „rozwiązanie” tak, jak uczy czytać Karpowicz, aktualizując różne przebiegi asocjacyjne słowa jednocześnie, to rzecz dotyczyć będzie tyleż końca, co i narodzin, początku.

I właśnie z tym osobliwym istnieniem między śmiercią a życiem zdaje się wiązać wyznanie: „z leśmianowskiej szczeliny widzę” (*Pal*, s. 27). Autor *Łąki* zwykł mawiać, że świat realny mieści się w szczelinie między istnieniem a zgonem. Karpowicz zgodnie z tym, co deklaruje cytowana wcześniej paralaksa „odwraca” Leśmiana<sup>41</sup> i lokuje swoją antologijną opowieść między zgonem a życiem. W obu przypadkach jednak rzecz dotyczy tej samej, swoście pojętej dziedziny twórczej, o której autor *Słojów* mówi, że z niej to wydobywa się bergsonowski „pęd życia i domaga się pierwszej i ostatniej nazwy”<sup>42</sup>. Chociaż myśląc o antologii, trzeba by powiedzieć raczej – nazwy ostatniej i pierwszej.

<sup>39</sup> Søren Kierkegaard, *Powtórzenie. Próba psychologii eksperymentalnej przez Constantina Constantina*. W: Idem, *Powtórzenie. Przedmowy*. Przeł. i oprac. Bronisław Świdorski. Warszawa 2000, s. 17.

<sup>40</sup> M. Zaleski, *Miłosz, poeta powtórzenia*. „Teksty Drugie” 2001, nr 3–4, s. 31. O temporalnym ruchu powtórzenia, rozumianego jako *ordo inversus*, pisze także Arne Melberg, komentując *gjentagelse* Kierkegaarda w książce: *Teorie mimesis. Repetycja*. Przeł. Jan Balbierz. Kraków 2002, s. 186–193.

<sup>41</sup> Erazm Kuźma sugeruje, że strategia pisarska Karpowicza opiera się na różnicującym powtarzaniu nie tylko Przybosia, ale i Leśmiana (Idem, *Odwrócony Przybóś...*, s. 121).

<sup>42</sup> Tymoteusz Karpowicz, *Poeta nadmiaru czy niedosytu*. „Odra” 1970, nr 12, s. 19.

Opowieść *Słojów zadrzewnych* to rzecz wydobyta, co wydają się podkreślać zarówno wstępne, jak i końcowe partie wyboru, „spoza śmierci” (*Spoza*, s. 330), wydobyta „gestem” antologisty, który porządkując przeszłość, otwiera ją na możliwość nowego znaczenia. Poeta schodzi tu raz jeszcze „po soczewicy w polewę słowa” (*Wołanie*, s. 326) i próbuje, wzorem biblijnego Jakuba<sup>43</sup>, odkupić dla siebie pierworództwo, wierząc, że sztuka jest przede wszystkim wolna i niezdeterminowana. Toteż na jej włościach wtóry niekoniecznie musi być postrzegany jako ten mniej istotny, drugorzędny, uboczny.

### **Rzeczywistość *in statu nascendi***

Niejednokrotnie nazywano autora *Słojów zadrzewnych* demiurgiem alternatywnych światów. W dążeniach poetyckich wydaje się nieustrudzonym eksperymentatorem i maksymalistą – jeszcze niedawno z sentymentem odnosił się do epoki kulturalnej Przybosia, „która nie chciała żyć bez wynalazczości”<sup>44</sup>. Mówił też:

W jakimś stopniu pomagała mi w ciężkich chwilach moja chłopskość, która podpowiadała: „skoro nie możesz stać na tym zagonie, to trzeba szukać jakiegoś innego, ale trzeba ciągle siał”. W jakimkolwiek miejscu by się było trzeba je natychmiast zagospodarować.<sup>45</sup>

Niechęć do zastoju dzielił pisarz ze swymi awangardowymi poprzednikami, którzy zwykli definiować kulturę w kategoriach postępu. W poezji, jak wiadomo, poszukiwali oni przede wszystkim rewelacji: zarówno w sferze percepcji, a więc poznania świata i człowieka, jak i na polu artystycznego eksperymentu, co wiązało się z dążeniem do „wskrzeszenia” słowa estetycznie zużytego. „Przez powtarzanie, przez powielanie, przez zużycie – pisał Peiper – tracą układy swoją rolę i jako wyrazy, i jako działania. Pewne

<sup>43</sup> Za misę soczewicy, jak wiadomo, Jakub odkupuje pierworództwo od Ezawa (*Księga Rodzaju* 25, 29–34).

<sup>44</sup> Cytat pochodzi z wypowiedzi Karpowicza, stanowiącej krótki komentarz do pomysłu zorganizowania międzynarodowej konferencji pt. *Julian Przybóś i jego epoka. W setną rocznicę urodzin autora „Miejsca na Ziemi”* (zob. *Słowa na otwarcie. W: Stulecie Przybosia*. Red. S. Balbus i E. Balcerzan. Poznań 2002, s. 10).

<sup>45</sup> *Świat niemożliwy...*, s. 10.

ogniwa wyobraźni i pewne wierzchołki wzruszeń przestają być wierne lub stają się nieczynne”<sup>46</sup>. Odnowiony język miał służyć odkrywaniu tego, co nie zostało wcześniej dostrzeżone: sztukę powiązano więc z poznaniem, a poznanie z kreacją, pozwalającą „narzucać wyobraźniom nowe następstwa myśli, kłaść w wyobraźni nowe tory”.

Karpowicz podtrzymując to przekonanie o poznawczych zobowiązaniach sztuki, marzy przede wszystkim o maksymalnej ekonomii postępowania: „Trzeba wyssać (...) sekundę do ostatniej kropli!”<sup>47</sup> Konieczność natychmiastowego działania wypływa z przekonania o wyjątkowo szybkim zużywaniu się konwencji artystycznych. Pogląd ten to między innymi pokłosie dwudziestowiecznego konstruktywizmu, który głosił, że wszelkie koncepcje myślowe są konstrukcjami, dlatego nie można żadnej na stałe uprzywilejować – rzeczywistość zmienia się nieustannie. „Istnieje tylko jeden sposób uniknięcia alienacji w obecnym społeczeństwie – pisał jeszcze w 1973 roku Roland Barthes – ucieczka w przód; każdy stary język podlega natychmiastowej kompromitacji, a każdy język starzeje się już przez jednokrotne powtórzenie” (podkreślenie – R. B.)<sup>48</sup>. Niedaleko stąd do myślenia o repetycji jako o stereotypie, formie przemocy właściwej między innymi dla kultury masowej. Przyspieszenie miałoby więc swoje ważne uzasadnienie w dążeniu do osiągnięcia takiej szybkości komunikacyjnej, która byłaby próbą wyrażenia w niepochwytnej mowie poezji materii kreującego się podmiotu.

Wyczulony na wszelkie formy automatyzmu Karpowicz, pomimo niechęci do upraszczającej, jak twierdził, etykiety poety lingwistycznego, jeszcze niedawno – wedle relacji Tomasza Tabaki – opowiadał się za rozrachunkiem z konwencjami i kliszami mowy. Tym samym uznawał, że konieczne jest stałe dynamizowanie słów i ich odnawianie, by w poezji „odnosiły się do aktualnego świata, do heraklitejskiej rzeczywistości niekończących się zmian”<sup>49</sup>. Powracał

<sup>46</sup> Kolejne cytaty pochodzą z tekstu: Tadeusz Peiper, *Rozbijanie tworzydeł*. W: Idem, *Pisma wybrane*. Oprac. Stanisław Jaworski. BN I 235. Wrocław 1979, s. 74, 78.

<sup>47</sup> *Świat niemożliwy...*, s. 10.

<sup>48</sup> Roland Barthes, *Przyjemność tekstu*. Przeł. Ariadna Legeżyńska. Warszawa 1997, s. 59.

<sup>49</sup> Kolejne cytaty podaję we własnym tłumaczeniu, pochodzą z artykułu: Tomasz Tabako, *Return of the forester...*, s. 70. Nie można w tym miejscu nie wspomnieć, że gdy w rozprawie o Leśmianie przyszedł autor *Stojów zadrzewnych* zestawia rozpoznanie Heideggera: „Die Welt ist nie, sonder weltet”, z bliźniaczo brzmiącą frazą awangardzisty: „Świat nie jest, świat się wiecznie zaczyna”, ten ostatni

przy tym do myśli Giambattisty Vica, Martina Heideggera i Juliana Przybosia, którzy utrzymują, wedle ustaleń pisarza, że „świat nie jest, świat się wiecznie zaczyna”. Z obsesją dotyczącą początku, nieustannych narodzin, z próbą ujęcia rzeczywistości *in statu nascendi* miałyby wiązać się rzekomo formuła *Słojów zadrzewnych*. W rozmowie ze Stanisławem Beresiem poeta deklaruował:

„(...) filozoficznym podłożem mojej książki jest naprawdę Heideggerowska koncepcja zakładająca, że świata nie ma, bo on się cały czas staje; nie ma gotowej religii, bo ona się nieustannie rodzi; nie ma gotowej kultury, bo ona się rozwija. W tym sensie zbliżam się tu do Heideggerowskiej formuły „Die Welt ist nicht, sonderwelter”, która zafascynowała mnie już wiele lat temu. Po polsku to znaczy mniej więcej „Świata nie ma świat się świeci” (czyli właśnie staje się światem). I na tym się skupiłem – na próbie przechwycenia samego siebie w momencie własnych narodzin.”<sup>50</sup>

Na antologię Karpowicza składają się, jak już wspomniałam, teksty poetyckie pochodzące z różnych lat i różnych książek, dla których ciągłym komentarzem-paralaksą są odpowiednio dobrane fragmenty *Rozwiązywania przestrzeni*. Konstrukcja wyboru opiera się na ruchu „wymazywania” tego, co już raz myślowo umiejscowione: wycofywania się niejako „przed” porządek układów i powiązań wcześniej ustalonych w zbiorach czy poematach, a w ramach rekontekstualizacji utworów – na pracy ciągłego „odkształcania” raz powziętej myśli (świadczyłaby o tym także łączna numeracja wszystkich paralaks w książce). Wydaje się, że Karpowicz-antologista podejmuje tu próbę realizacji marzenia o sztuce, która z jednej strony usankcjonowałaby to, co sam nazywa

---

oprotestowuje wprowadzoną przez młodszego kolegę paralelę: „(...) zdaje się, że Heidegger powtarza w sztuczny sposób heraklitejskie „*Panta rhei*”? Nic nie j e s t, wszystko się zmienia, świat jest procesem. (...) Ja w wierszu powiedziałem (śmiejcie się, jeśli macie ochotę!) prawdę czy hipotezę (czy tylko pretensję, aby ktoś podjął taką koncepcję świata), świat nie jest, a nie jest (w sposób zupełny) dlatego, iż nie może być; że świat nigdy nie istniał w pełni, lecz tylko w swoim początku, albo lepiej: istniał tylko o tyle, o ile się zaczynał” (Idem, *Świat nie jest...* W: Idem, *Zapiski bez daty*. Warszawa 1970, s. 135; podkreślenie – J. P.). Niemniej jednak wydaje się, że Karpowiczowi równie bliska jest Przybosiowa wykładnia koncepcji, że „świat nie jest”, co i przypisywana myślicielowi z Efezu formuła, do której nawiązuje jakoby stwierdzenie Heideggera. Erazm Kuźma opisuje tę polemikę w sposób następujący: „spór wokół tych cytatów jest jeszcze jednym przykładem nicościowania, nieobecności źródła: Przyboś przejął cytat od Karpowicza, ten – od Trznadla, ten – od Corveza, ten – niby od Heideggera, ale nie podaje przypisu i nie wiadomo, jeśli to jest cytat, czy pochodzi z *Von Wesen des Grundes*, czy z *Sein und Zeit*. W każdym użyciu znaczy on coś innego, odwraca swoje znaczenie.” (Idem, *Odwrócony Przyboś, czyli Karpowicz*. W: *Przez znaki – do człowieka*. Red. Barbara Sienkiewicz. Poznań 1997, s. 122).

<sup>50</sup> *Świat niemożliwy...*, s. 11.

procesem „wzmózonej przemijalności”, a z drugiej – uwzględniła rolę „wąskich pasm trwania wrażeń”. W jednym z fragmentów *Sztuki niemożliwej* czytamy:

Sztuka mogłaby się ocalić, gdyby wbrew dotychczasowym usiłowaniom utrwalania momentu, zbudowała swoje istnienie na wzmózonej przemijalności, na wąskim paśmie trwania wrażeń, gdzie przeżycie piękna byłoby równoznaczne z żalem, że coś ginie na zawsze i nigdy już nie da się odtworzyć w tych samych warunkach, wśród ty samych widzów. Taka sztuka byłaby dopiero pierwotna, rozgrywająca się nie na salach wystawowych, w gmachach oper czy teatrach, w zanurzeniu się w karty książki, lecz w tym samym rytmie i w tej samej otoczce czasu i przestrzeni, co życie. Wszystkie postacie happeningów szukają właśnie ocalenia w tych formach sztuki. Świadczą one o głębokim kryzysie klasycznych estetyk i desperackich krokach poszukiwania nowego.<sup>51</sup>

Dążenie do tego, by rzecz rozgrywała się „w tym samym rytmie i w tej samej otoczce czasu i przestrzeni, co życie” charakteryzuje działania, jakie podejmowały nurty awangardowe od początku poprzedniego stulecia, próbując przekroczyć granicę między sztuką a życiem. Być może więc i na przykładzie *Słojów zadrzewnych* zaobserwować można eksperymentalny proces przekształcania muzeum literackiego, jakim jest antologia, w formułę zbliżoną do happeningu<sup>52</sup> – o tyle, o ile traktuje ona formy artystyczne jako przejściowe, upodrządnione wobec potrzeby realizowania wolności i nieustannego rozwoju. Konstrukcja wyboru Karpowicza, tak jak wydarzenie happeningowe, wymierzona jest przeciwko kształtom gotowym, zamkniętym. Pomimo licznych narzuconych porządków to mozaika sytuacji, uobecniających się w sekwencjach, których myślowa ciągłość jest po części akcydentalna. Ale nade wszystko antologista zdaje się marzyć o tym, by jego książka, nie przedstawiała, lecz prezentowała to, co aktualnie się wydarza. Świadectwem tych dążeń jest

<sup>51</sup> Tymoteusz Karpowicz, *Sztuka niemożliwa*. „Odra” 1976, nr 12, s. 50.

<sup>52</sup> Stefan Morawski pisze: „Niepodobna stwierdzić w sposób dosłowny istnienia dzieł literackich o charakterze happeningowym. (...) Bowiem efemeryczność przekazu zostaje utrwalona w piśmie, w określonej sekwencji słów i zdarzeń oraz osłabia się przymus współtworzenia tekstu przez odbiorcę. Mozaikowość i chaotyczność są tu z konieczności zaprojektowane tak, że tekst nie może ulec doraźnej każdorazowo modyfikacji. Zważywszy jednak wspomniane występowanie antynomii między założeniami happeningów a ich praktyką, można i należy mówić o parahappeningowych przejawach w literaturze.” (Idem, *Happening*. W: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. Alina Brodzka. Wrocław 1992, s. 372). Korzystam także z uwag Grzegorza Dziamskiego na temat specyfiki i historii wydarzeń happeningowych (Idem, *Happening. Performance*. W: *Od awangardy do postmodernizmu*. Red. Grzegorz Dziamski. Warszawa 1996).

wezwanie kończące część drugą wyboru: „mów lecz niszczy literę” (*Aksjomat ekstensjonalności*, s. 33). Od dzieła, produktu artystycznych zmagania, ważniejszy okazuje się bowiem proces tworzenia i odbioru, który stawia zarówno antologistę, jak i czytelnika wobec chaotycznej płynności wypowiedzi, bliskiej płynności życia, uczy skupienia się na chwili bieżącej, jak i tego, że przemijający moment może okazać się źródłem doznań.

Jeśli więc Karpowicz-antologista podkreśla zależność utworów od kontekstu, to walczy jednocześnie o wypracowanie takiej formuły pisania, która w możliwie jak najmniejszym stopniu oddalałaby przyległość sensu, jego historyczność, zależność od sytuacji. Jedynym ubóstwem w sztuce – przekonuje pisarz przy okazji rozprawy o Leśmianie – jest powtórzenie. Cały wysiłek wyobraźni trzeba więc skierować w stronę „pewnej odmiany immanentnego kreacjonizmu, który nie pozwala na zastęgnięcie jakiegoś kształtu na chwilę, która umożliwiłaby jego repetycję, skopiowanie”<sup>53</sup>. Zasada ta zdaje się oświeć tajniki kompozycyjne ostatnich książek pisarza, nie pozwala też zastęgnąć antologijnej opowieści *Słojów zadrzewnych*.

---

<sup>53</sup> Tymoteusz Karpowicz, *Poezja niemożliwa. Modele Leśmianowskiej wyobraźni*. Wrocław 1975, s. 120.



## Poeta od spraw niemożliwych

Jeśli się nie spodziewa, nie znajdzie niespodziewanego, bo nie ma do niego tropów ni drogi.

Z aforyzmów Heraklita

Jedynym eskapizmem jest ucieczka artysty od człowieczeństwa, godności ludzkiej, reszta jest tylko poszukiwaniem własnych dróg wyrażenia swojej osobowości.

Tymoteusz Karpowicz, *Poezja niemożliwa*

W przekazach piśmiennych i medialnych „późny” Karpowicz prezentuje siebie albo też bywa przedstawiany przez osoby postronne jako ten, który w dużym stopniu świadomie ulokował się na uboczu życia literackiego. Niepomny na to, że traci licznych czytelników, milczy przez długie okresy, nie zezwala na przedruki swoich dawnych tekstów, a z kolei nowych nie chce publikować w rozproszeniu, pojedynczo – w czasopiśmie<sup>1</sup>. Tworzy rzekomo w skrajnym odizolowaniu, i to zarówno z dala od świata literackiego, jak i od tej rzeczywistości, która mogłaby „wedrzeć się” do pracowni, choćby przez nieosłonięte okno:

W moim systemie samoobrony (bo taki system istnieje u mnie od bardzo dawna) okno to druga zaporę, drugi wał Okopów Świętej Trójcy. Ten mój dość niezwykły płot, opleciony winoroślą i ogród (...) to pierwszy wał obronny, naturalny, najbardziej oddalony ode mnie w sensie fizycznej przestrzeni. Natomiast ten tutaj, „wał okienny”, wypełniony światłem i kształtami liści (...) to już wał na poły fizyczny, na poły psychiczny. Najbliższy mi, kiedy jestem już w pokoju i nie pozwalam, żeby – że tak powiem – świat czysto fizycznych wymiarów zwałił się na mnie. Żartobliwie nazywam to drugim wałem Okopów Świętej Trójcy. Trzeci wał obronny to już ja sam, moja psychika. (...) Robię to dlatego, że zbyt jestem związany z przyrodą, czuje się jej częścią. (...) Gdybym więc

<sup>1</sup> Zob. Tomasz Tobako, *The Return of the Forester. On Reading Tymoteusz Karpowicz*. „Chicago Review” 2000, nr 4, s. 68; „Tymoteusz Karpowicz”, program 2 TVP, 1994; Polskie Radio. Program 2. Zapis rozmowy przeprowadzonej przez Tadeusza Komendanta z Tymoteuszem Karpowiczem w warszawskim Pen Clubie w maju 2000 roku. Audycję przygotowały: Joanna Szwedowska i Katarzyna Nowak.

odsłonił się tutaj na przyrodę, zrezygnował z wałów obronnych – przyroda by mnie wchłonęła, wyprowadziła.<sup>2</sup>

Pieczołowicie budowany przez poetę system samoobrony służy jakoby uniezależnieniu własnej kreacji od wyglądów zewnętrznego świata, sprzyja poszukiwaniu znaku indywidualnego. Karpowiczowska „cela samotności”<sup>3</sup> porównywana bywa chętnie a to do pracowni alchemika (Jerzy Pilch<sup>4</sup>, Krystyna Miłobędzka<sup>5</sup>, Andrzej Zawada<sup>6</sup>) a to do samotni naukowca (Karpowicz<sup>7</sup>, Andrzej Falkiewicz<sup>8</sup>). Oba wyobrażenia zaś oświeclają postawę poety wobec tworzonej literatury i pośrednio cele, które przed sobą stawia. Jeśli więc mówi się, że „Karpowicz jest alchemikiem XX i XXI wieku”<sup>9</sup>, to przede wszystkim dlatego, że w swoich książkach-syntezach próbuje połączyć ze sobą różne rzeczywistości: poezję skojarzyć z filozofią, teologią, logiką, matematyką, sięgnąć do biologii, fizyki czy nawet biochemii itd. Zwielokrotnia i komplikuje porządki, w których umieszcza stworzone przez siebie teksty. Jakby mieszał wszystko ze wszystkim, poszukując owego pożądanego złota, kamienia filozoficznego – formuły, która pozwoli, by jako poeta znalazł się w ogniskowej życia:

To wszystko pcha mnie (w prawie nieludzki sposób) do tego, żeby z tych sprzeczności, antynomii itd. próbować zbudować pewną ogólną formułę życia – to czego w ostatniej fazie swego istnienia poszukiwał Albert Einstein. (...).

<sup>2</sup> Mirosław Spychalski, Jarosław Szoda, *Mówi Karpowicz*. Wrocław 2005, s. 39.

<sup>3</sup> *Świat niemożliwy*. Rozmowa z Tymoteuszem Karpowiczem, przeprowadzona przez Stanisława Beresia, opracowana przez Kingę Peterkę i Patrycję Fiodorow. „Plus Minus”, dodatek do „Rzeczpospolitej”, 27–28 sierpnia 2005, s. 10.

<sup>4</sup> Jerzy Pilch pisze: „czasem otwieram strony choćby *Słojów zadrzewnych* i mam złudzenie, że idę przez niezwykle laboratorium językowe, płoną palniki, buzują retorty, tajemnicze substancje stapiają się, parują, krzepną, cień alchemika przesuwa się po ścianie. Jaki jest ostateczny cel tych wszystkich prac, nie należy pytać, laboratorium samo w sobie jest wystarczająco frapujące.” (Idem, *Poeta nieszczęśliwy*. „Polityka” 2005, nr 36, s. 95).

<sup>5</sup> Zob. komentarz Krystyny Miłobędzkiej do książki: Mirosław Spychalski, Jarosław Szoda, *Mówi Karpowicz...*, s. 81–82.

<sup>6</sup> Zob. Andrzej Zawada, *Alchemik słowa*. „Pomosty” 2001/2002, t. VI–VII, s. 129.

<sup>7</sup> Karpowicz mówi w rozmowie ze Stanisławem Beresiem: „moje wyizolowanie jest bardziej podobne do samotności naukowca, chemika czy biologa, który w swojej pracowni analizuje pewne materiały za pomocą już nie optycznych, ale elektronicznych mikroskopów” (*Świat niemożliwy...*, s. 11).

<sup>8</sup> Zob. komentarz Andrzeja Falkiewicza do książki: Mirosław Spychalski, Jarosław Szoda, *Mówi Karpowicz...*, s. 83–85.

<sup>9</sup> Komentarz Krystyny Miłobędzkiej do książki: Mirosław Spychalski, Jarosław Szoda, *Mówi Karpowicz...*, s. 81.

Zatem rozszerzam swoje horyzonty poznawcze, ale w pewnym paradoksalnym celu, żeby gdzieś u końca swojej twórczości nagle znaleźć się w ognisku, w ogniskowej, przy pewnej postaci jednoznaczności.<sup>10</sup>

Być może zadanie, jakie stawia przed sobą Karpowicz-poeta, stanie się jaśniejsze, jeśli przyjdzie pomyśleć o nim, odwołując się do ducha konceptualizmu, który posługiwał się materiałem artystycznym dla wizualizacji określonej idei. Chodziłoby dokładnie o konceptualizm czystych możliwości, zakładający „poszukiwanie tego, co (może) nie istnieje”<sup>11</sup>. W przypadku tym istotne wydaje się owo ‘może’, ujęte w nawias, ponieważ niewykluczone, że nieistnienie poszukiwanej rzeczy (jak uczą liczne przypadki, nie tylko z dziedziny nauk ścisłych) jest jedynie pozorne. Karpowicz zastrzega, że marząc o niemożliwym, świadomie projektuje własną klęskę. Jest wyłącznie kwestią woli i kreatywności (równie ważnej na polu egzystencjalnym), że decyduje się na działania radykalne, maksymalistyczne, na atakowanie nieosiągalnego. Swoje rozstrzygnięcia artystyczne – intuicyjnie wychylone w przyszłość – poeta podporządkowuje idei poszukiwania.

Można by zatem powiedzieć o nim, że za jedną ze swych literackich bohaterów, wchodzi do poetyckiego ogrodu „z pamięci uchylonej furtki” jakoby po to:

aby oddać to wszystko dokoła  
za to nic którego chce szukać

(*Wchodzenie z pamięci*, s. 179)

Jednakże ów gest sprzeniewierzenia się światu<sup>12</sup>, jak słusznie zauważa Jacek Gutorow, nie tyle podszyty jest nihilizmem, co raczej – staje się imperatywem

<sup>10</sup> Mirosław Spychalski, Jarosław Szoda, *Mówi Karpowicz...*, s. 68–69.

<sup>11</sup> Maria Gołaszewska, *Sztuka bez zmysłów – konceptualizm*. W: Eadem, *Estetyka pięciu zmysłów*. Warszawa – Kraków 1997, s. 208.

<sup>12</sup> Andrzej Falkiewicz wskazuje na podobieństwo między poczynaniami Karpowicza a refleksją mistyków: „U Karpowicza – chyba po raz pierwszy w mowie ludzkiej – zostało zademonstrowane to, co mistycy tylko nazywali: ogołocenie. Droga akurat przeciwna tej, o której dzisiaj (och, bez przekonania – jak sądzę) tak wiele mówimy. (...) Już prędzej przypomina wskazówki, które swym adeptom dawał Jan od Krzyża: wymazywanie świata, wymazywanie obrazu – tę białą celę.” (Idem, *Wstęp*. W: Tymoteusz Karpowicz, *Dramaty wybrane*. Wrocław i in. 1975, s. XXXIV).

działania<sup>13</sup>. Poszukiwaniom takim sprzyjać ma samotnia – alchemika czy naukowca. Porównanie między nimi a poetą (choć czysto zewnętrzne) wydobywa, jak się zdaje, ukryty za kreacyjną grą i charakterystycznym dla tego poety poczuciem humoru, zasadniczy wymiar jego zmagania twórczych. Bo jeśli coś wydaje się szczególnie je określać, to owa zadziwiająca konsekwencja i niecodzienna powaga, z jaką pisarz realizuje własną drogę. „Zawsze mówił – pisze Krystyna Miłobędzka – że traktuje język bardzo serio, że nie bawi się językiem”<sup>14</sup>. Poetyckie słowo i wyobraźnia to dla Karpowicza kreatorzy rzeczywistości równie uprawnionej, albo raczej: równie poważnie traktowanej, co i pozostawiony za okopami „świat czysto fizycznych wymiarów”. Andrzej Falkiewicz ujmuje chyba sedno tej postawy:

(...) najciekawsze są te zasłony na oknach w jego gabinecie pracy, oddzielające od ogrodu, i to, co o nich mówi. Tu nie chodzi o oddzielenie i uniezależnienie się od rzeczywistości. On wyłącza rzeczywistość ogrodu, po to, by radykalnie urzeczywistnić i zobiektywizować to co ma w pokoju: książki na półkach, te kolorowe fiszki, a nawet swoje próby zapisów i te gotowe wiersze.

To jest praca badacza. (...) To nie jest procedura pisarska, artystyczna. On nie penetruje siebie-człowieka, jak artysta. Bada zebrane przez siebie i urzeczywistnione obiekty: książki w pokojach, zgromadzone fiszki i własne zapisy, które z braku innej nazwy musimy nadal nazywać poetyckimi – i te nieukończone od lat czterdziestu, i te niby już gotowe, które jednak musi (on musi!) dopiero umieścić w większych całościach. Żadnego przy tym dystansu, zwątpienia. Pracuje jak przyrodnik nad czymś, czego rzeczywistości jest pewny.<sup>15</sup>

Jeśli jednak Karpowicz jest przyrodnikiem, to oczywiście – na polu wyobraźni, co oznacza, że materię grząską i niepochwytą próbuje poddawać twardej analizie, procedurze właściwej dla laboratoryjnych badań. Poszedł tu drogą Stéphane’a Mallarmégo, ojca zintelektualizowanej magii – jak i on, sprawdza możliwości i „wyobraźnię” języka, a więc owe wizje wynikłe z napięć

<sup>13</sup> Jacek Gutorow, *Przez chwilę w zawieszonym śpiewie*. W: *Podziemne wniebowstąpienie. Szkice o twórczości Tymoteusza Karpowicza*. Wrocław 2006, s. 74. Konieczność postulowania „niemożliwego” wpływa przede wszystkim z przekonania, że sztuka nie może być niczym zdeterminowana.

<sup>14</sup> Cytat pochodzi z komentarza Krystyny Miłobędzkiej do książki: Mirosław Spychalski, Jarosław Szoda, *Mówi Karpowicz...*, s. 82.

<sup>15</sup> Jest to fragment cytowanego już komentarza Andrzeja Falkiewicza do wypowiedzi autobiograficznej Karpowicza (Mirosław Spychalski, Jarosław Szoda, *Mówi Karpowicz...*, s. 82).

między elementami mowy: od słów poczynając a na zderzeniach gotowych tekstów kończąc<sup>16</sup>. W ten sposób, odgrodziwszy się od świata o parametrach czysto fizycznych, bada i własny potencjał twórczy. „Jeśli przyjmiemy, że to tylko inny człowiek ustala, co jest fantomem, a co rzeczywistością – pisze Karpowicz w *Sztuce niemożliwej* – produkcję wizji artystycznych możemy uznać za produkcję wymiennych elementów realnego świata, produkcję jego nowych idei”<sup>17</sup> (podkreślenie – M.K.). Książka staje więc swoistym laboratorium sensu i pionierskich posunięć myślowych. Ale staje się też – przy okazji – kolejną samotnią, wyposażoną w „różne przesłony koncepcyjne, wyjęte (...) z konstruktywizmu pierwszych lat dwudziestych”<sup>18</sup>, za sprawą których poeta odgradza się od naturalnego świata. Bada „wyobraźnię” słów i zarazem wyobraźnię własną odizolowany myślowo od oczekiwań potencjalnego czytelnika, wśród skomplikowanych, hermetycznych struktur:

Odbiorca jako partner nie istnieje u mnie w ogóle. To okrutne i obrażające czytelników, ale tak naprawdę jest. Nie istnieje we mnie zamiysł, żeby wprowadzić czytelnika w zamęt, w trudną sytuację. Kiedy przez lata pracuję nad jakimś tekstem, to zmagam się przede wszystkim sam ze sobą (...). Jeżeli poszukując możliwości przekroczenia granic poznania dotychczas nieprzekroczonych i uważanych za nieprzekraczalne, chcę kogoś wprowadzić w stan zamieszania, to tym kimś, tym czytelnikiem jestem tylko ja. Ja sam jestem ofiarą torturowaną poznawczo i wyobraźniowo.<sup>19</sup>

<sup>16</sup> Zob. Mieczysław Jastrun, *Życie dla księgi*. W: Idem, *Miedzy słowem a milczeniem*. Warszawa 1979, s. 448. Karpowicz dziedziczy po swoim francuskim poprzedniku marzenie o księdze, która dążąc do objęcia całości przejawów życia byłaby godną potęgi wszechświata. Ambicje poznawcze tego rodzaju przedsięwzięcia zmierzają do tego, by – jak mówił Paul Valéry – „wzniesić w końcu stronicę do potęgi rozgwieżdżonego nieba” (lub „odpuścić gwieździe / miejsce ziemi”, jakby powiedział Karpowicz; *Wchodzenie z pamięci*, s. 179). Zamiysł całości opiera się na pozornie rozrzuconym materiale słów, który w rzeczywistości ułożony jest z matematyczną ścisłością. Mallarmé połączył porządek magiczny z porządkiem intelektualnym. Także Karpowiczowska podróż „w dół chthoniczny mowy” (*Wołanie*, s. 326) wiedzie ścieżkami wytyczonymi przez francuskiego poetę. Mieczysław Jastrun tak pisze o działaniach tego ostatniego: „Mallarmé poszedł w głąb materii słownej, zeszedł jakby w podziemia języka, aby wydrzeć słowom ich sens różny od potocznego, przywrócić im życie, urok starty przez przyzwyczajenie i reguły składni, połączyć je w nowe związki, stworzyć z nich układ labiryntowy, aby z tej ciemności wydobyć nową jasność” (cytuje i referuje za: Mieczysław Jastrun, *Życie dla księgi...*, s. 446, 449 i in.).

<sup>17</sup> Tymoteusz Karpowicz, *Sztuka niemożliwa*. „Odra” 1976 nr 12, s. 44.

<sup>18</sup> Mirosław Spychalski, Jarosław Szoda, *Mówi Karpowicz...*, s. 40.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 65.

Upór w atakowaniu „niemożliwego”, konsekwentnie i świadomie podtrzymywany izolacjonizm – to wszystko sprzyjać ma rzekomo zadaniu samopoznania. Poeta, by użyć słów cytowanego już tutaj wiersza, „najtrudniej idzie bo przez siebie” (*Wchodzenie z pamięci*, s. 179), walczy bowiem z impasem zamknięcia w tautologicznym kręgu własnych możliwości i ograniczeń<sup>20</sup>. „Są pewni twórcy, którzy postanowili tylko jednej rzeczy dokonać w życiu – mówi o sobie Karpowicz – idąc za wskazaniem greckiej filozofii presokratycznej, tym hasłem poznania samego siebie: *gnōthi seauton*”<sup>21</sup>. A ponieważ samopoznanie ma się odbywać w obszarze języka, na polu działań twórczych, nie może nie być jednocześnie autokreacją, próbą rozprawy z samym sobą, zmierzającą do przekroczenia granic dawnego „ja”, a więc aktem zdobywczym – kolejnym etapem rozwoju. Gdy Karpowicz usiłuje wytłumaczyć własne milczenie na polu działań artystycznych, powołuje się właśnie na autokreację jako na konieczny element, zaświadczaający o potrzebie zaistnienia dzieła:

Mówiłem sobie tak: „Wszystko w porządku, milczałeś wprawdzie przez 10 lat, ale ważna jest nie ilość, tylko jakość, bo ważny jest tylko taki tekst, który jest rozprawą z tobą samym.”<sup>22</sup>

Kiedy poeta w wielkim laboratorium *Słojów zadrzewnych* bierze pod badawczą lupę własną twórczość, dąży zapewne i tym razem do samopoznania, do uświadomienia sobie kim jest, co go tworzy i w jakim świecie działa.

## Podmiot autokreatywny

Jurij Łotman, który wyróżnia dwa modele komunikacji w systemie kultury: komunikację przebiegającą pomiędzy „ja” i „on” oraz autokomunikację

<sup>20</sup> Jacek Gutorow skłonny jest uznać cytowaną frazę za „klucz do Karpowiczowskiego hermetyzmu, a zarazem – raz jeszcze – podkreślenie momentu niemożności, a nawet stanu egzystencjalnej tautologii (w kontekście analizowanym w *Traktacie* przez Wittgensteina): nie ma żadnej zewnętrznej (rozpoznawalnej) instancji naszych działań i zachowań, ich znaczenie jest więc ograniczone do nas samych” (Idem, *Przez chwilę...*, s. 74).

<sup>21</sup> Cytat pochodzi z rozmowy Tadeusza Komendanta przeprowadzonej z Tymoteuszem Karpowiczem w warszawskim Pen Clubie w maju 2000 roku (Polskie Radio. Program 2. Audycję przygotowały: Joanna Szwedowska i Katarzyna Nowak).

<sup>22</sup> *Świat niemożliwy...*, s. 11.

przybierającą charakter samozwrotny, wskazuje, że ta druga dokonuje się przede wszystkim w czasie i powiązana jest z przemianą samej osobowości:

„(...) chodzi o przyrost informacji, o jej transpozycję, przeformułowanie w innych kategoriach, przy czym wprowadza się nie nowe komunikaty, lecz nowe kody, a nadawca i odbiorca mieszczą się w jednej osobie. W procesie takiej autokomunikacji zachodzi przekształcenie samej osobowości (...)”<sup>23</sup>.

Autokreacja jest zatem następstwem nie tyle poszerzenia treści, co przeformułowania komunikatu na drodze od „ja”-nadawcy do „ja”-adresata, przy czym w obu przypadkach rzecz dotyczy tej samej osoby, odmienionej tylko za sprawą wkładu, jaki wnosi w ową relację język. Dlatego tak bardzo istotna okazuje się płaszczyzna kodowania. Proces przekształcania osobowości następuje tu na sposób zgoła poetycki, dzięki wykorzystaniu poznawczej aktywności języka, jego nadświadomości – na bazie przekonania, że odsłona tajemnic słowa pomoże w poznaniu (zrozumieniu) świata i samego siebie.

W przeciwieństwie do kartezjańskiego cogito owo „ja” poszukujące nie jest dla siebie samego przejrzyste, ustanawia i rozpoznaje własną tożsamość dopiero w akcie mówienia. Podmiot autokreatywny, tak jak nowoczesny podmiot symboliczny<sup>24</sup>, tworzy nie po to, by dać wyraz tej wiedzy, którą posiada i nie dla ekspresji przeżyć, lecz aby dowiedzieć się za każdym razem czegoś „nowego”. Dla obu podmiotowości kreowanie jest aktem samopoznania, odsłonięcia tego, co dotąd nie było uświadomione. O ile jednak „ja” symboliczne przedstawia siebie jako odkrywcę owej „nowości”, o tyle podmiot autokreatywny aspiruje do bycia jej twórcą<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> Jurij Łotman, *O dwóch modelach komunikacji w systemie kultury*. Cyt. za: Małgorzata Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie i wyzwanie*. Kraków 2000, s. 282.

<sup>24</sup> Odwołuje się do kategorii opisanej przez Ryszarda Nycza w tekście *Tropy "ja". Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia* (Idem, *Język modernizmu*. Wrocław 1997, s. 89–96).

<sup>25</sup> Nawiązuje tu do uwag pochodzących z pracy doktorskiej Elżbiety Wiśniewskiej, zatytułowanej *Białoszewski sylleptyczny*. (Poznań 2001, maszynopis, s. 190).

Autokreatywność w ujęciu Karpowicza to gotowość do tworzenia siebie, przy jednoczesnym oskarżaniu języka, narzędzia owej kreacji. Pisarz wierzy bowiem w „niemożliwy” potencjał mowy poetyckiej. Silnie zakorzeniony jeszcze w myśleniu postkartezjańskim (obstaje przy wyraźnej opozycji między podmiotową autonomią a tzw. uwarunkowaniami zewnętrznymi, a więc także i językiem) umieszcza on znak własnej kreacji po stronie „niemożliwego”, wśród tego, co niebywałe<sup>26</sup>, jawnie niewidoczne:

ona stała jawnie niewidoczna  
nie złożona z tego co widziałem  
lecz widziana z tego co złożyłem

(*Stojąca chmura*, s. 14).

Próba widzenia – „z tego co złożyłem” są, jak można przypuszczać, także antologijne *Słoje*. Podążając za przekonaniem o twórczym wkładzie antologisty w myślowy kształt wyboru, można by rozumieć go także jako podmiot wewnątrztekstowy, jako autokreację organizującą świat antologii. Fakt, że książka aktywnie podejmuje i przetwarza przeszłość, zamiast poprzestać na możliwie prostej jej ekspozycji, wynika zapewne właśnie z postulatu radykalnej autokreacji. Sprzeciw wobec przywoływania w niezmienionej formie tego, co zostało już raz napisane, odnosi się bezpośrednio do konieczności obrony pozycji

<sup>26</sup> Wszystko to sprawia jednak, że autokreatywny podmiot jego twórczości niezupełnie pasuje do takiego opisu, jaki zaproponowała Agata Bielik-Robson. Według autorki *Na drugim brzegu nihilizmu* ten ostatni jest bytem postsubiektywnym. Badaczka nie broni kartezjańskiego *cogito* z jego bezpośrednią samowiedzą i refleksyjnością, ale też nie porzuca go zupełnie. Proponuje taką koncepcję, która byłaby parafrazą tradycyjnej kategorii podmiotu, odmiennym rozłożeniem akcentów, usunięciem w cień hołubionych przez nowoczesność atrybutów podmiotowości, mianowicie – świadomości i refleksji, a wyeksponowaniem tego, co staje się szczególnie istotne na polu egzystencjalnym, a więc takich wyróżników, jak: wolna wola, indywidualność, autokreatywność.

Bielik-Robson sugeruje, że przyczyna kryzysu formacji kartezjańskiej tkwi w odrzuceniu kategorii uczestnictwa, za sprawą czego świat przestał być otoczeniem jednostki a stał się niedostępną transcendencją. Proces autokreacji znosi więc antynomię pomiędzy subiektywizmem a zewnętrznymi uwarunkowaniami, które uważane bywają najczęściej za źródło zagrożenia dla tego, co podmiotowe. Oznacza to, że podmiotowość autokreatywna nie jest świadomością odizolowaną od świata, samowystarczającą, monadyczną, tym bardziej nie posiada takiej wiedzy, którą można by określić jako pozajęzykową i całkowicie prywatną. Zewnętrzne uwarunkowania są dla niej punktem wyjścia, tworzy własną tożsamość w konfrontacji z przeciwnościami, poprzez ciągłe przezwyciężanie mechanizmów języka, schematów tradycji czy prywatnych nawyków. (Zob. Agata Bielik-Robson, *Na drugim brzegu nihilizmu. Filozofia współczesna w poszukiwaniu podmiotu*. Warszawa 1997).



autora<sup>27</sup>, którego białą, „niezapisaną” jeszcze twarz w tak przedziwny sposób uwieczniono na okładce wyboru. O ile bowiem antologia osobista Karpowicza wymierzona jest przeciwko powtórzeniu, wymierzona jest równocześnie przeciwko zakazowi autokreacji, to znaczy: niemożności wyobrażenia sobie siebie jako innego.

Nie chodzi tu, oczywiście, o jakiś proces skończony, zamknięty, o osiągnięcie wcześniej wyznaczonego celu. Nowoczesna autokreacja, jak twierdzi najlepiej chyba zaznajomiona z tematem Agata Bielik-Robson, usuwa nakaz teleologii i nie ma nic wspólnego z tradycyjnymi modelami życia wewnętrznego bądź ćwiczeniami duchowymi. Odrzuca nawet marzenia o samokontroli oraz ideę „trwania przy swoim”. Droga autokreującego się podmiotu jest drogą otwartą, której cel nie jest nigdy z góry określony ani przewidywalny. Dlatego pozostaje on w ciągłym ruchu, staje się dynamiczny, zmienny, procesualny, progresywny<sup>28</sup>.

Co warto podkreślić, stosunek Karpowicza do silnej podmiotowości naznaczony bywa nieukrywaną niechęcią. W rozmowie z Tadeuszem Komendantem mówi wprost, że „to jeden z największych wrogów, jeden z największych wrogów wszelkiej twórczości”<sup>29</sup>. Jak można przypuszczać, chodzi przede wszystkim o to, że mocne „ja” blokuje tak bliski sercu pisarza proces „otwierania się i nazywania otwartego”<sup>30</sup>, kreatywnego uczestnictwa w świecie organizującym się *in statu nascendi*.

## Szafot słowa

O tym, że kwestia sposobu istnienia podmiotu w procesie tworzenia nie jest dla Karpowicza sprawą obojętną, przekonują najlepiej początkowe i końcowe

<sup>27</sup> Obrona autora jest obroną podmiotu działania. Pisze o tym Maria Delaperrière: „Akt twórczy w poezji postawangardowej skupia się na ontologii samego dzieła, które się rodzi w poczuciu braku, nieobecności i autonegacji. Nigdy podmiot poetycki nie miał tak silnie rozwiniętej świadomości własnych ograniczeń i wtórności. (...) Pograżony w impasie bezustannego niedopowiedzenia nadal (...) tworzy, upominając się tym samym o własną przynależność do porządku – niewyraźnego.” (Eadem, *Subiektywizm i niewyraźność w poezji awangardy*. W: *Literatura wobec niewyraźnego*. Red. Włodzimierz Bolecki, Erazm Kuźma. Warszawa 1998, s. 122).

<sup>28</sup> Agata Bielik-Robson, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*. Kraków 1998, 22–24.

<sup>29</sup> Cytat pochodzi z rozmowy Tadeusza Komendanta przeprowadzonej z Tymoteuszem Karpowiczem w warszawskim Pen Clubie w maju 2000 roku (Polskie Radio. Program 2. Audycję przygotowały: Joanna Szwedowska i Katarzyna Nowak).

<sup>30</sup> Por. Tymoteusz Karpowicz, *Sztuka niemożliwa...*, s. 52.

partie wyboru. Można by nawet mówić o swoistej ramie kompozycyjnej książki. Bo choć tradycyjna forma sylwiczna, do której zalicza się zwykle antologia, oparta jest na negacji retorycznego modelowania dzieła, zbiór Karpowicza – przypomnę – poddaje próbie wspomnianą prawidłowość i, jak zauważa Andrzej Falkiewicz, „zdaje się sugerować ten sam [co i w *Odwróconym świetle* – M. K.] niemożliwy wymóg całościowej lektury”<sup>31</sup>. W tej sytuacji trudno przeoczyć najlepiej widoczny rezonans między wstępnymi a wieńczącymi całość fragmentami zbioru.

I tak, w *paralaksie 2*, która wprowadza w arkana antologijnej „opowieści”, bohater ukazany zostaje na chwilę przed egzekucją, jako skazaniec zbuntowany przeciwko katowskiemu ostrzu i zarazem przeciwko ręce, która „karmi” go pokrzepieniem:

opluł kata i kiedy anioł stróż usiłował włożyć mu przed egzekucją przeczystą  
hostię do ust odgryzł rękę przełknął ją i odleciał do tyłu

(*Za język*, s. 7).

Metaforyczny sens tej sytuacji odsyła do okoliczności, w jakich rzekomo znajduje się poeta – poeta tworzący, a więc wstępujący na „szafot słowa” (*Jeśli zdążyysz*, s. 193). Słowo niczym gilotyna, prześmiewczo nazywana „maszyną do zdejmowania portretów”<sup>32</sup>, znosi wyjątkowość portretowanego, staje się narzędziem upodabniania (pozbawia twarzy). Jest także przyczyną niezwykle szybkiej mumifikacji opisywanego świata – wierzone bowiem, że śmierć na szafocie nadchodzi w mgnieniu oka, że gilotyna, tak jak Meduza, posiada moc natychmiastowego petryfikowania: „w przerażającym błysku noża przecina czas”<sup>33</sup>. Toteż umykającym przed „kamienną muzyką” słów (przed ową Meduzą-gilotyną) pozostaje jakoby przyspieszać ucieczkę *sinifié* spod *sinifiant*<sup>34</sup>. Tak przynajmniej radzi jeden z tekstów, przynależnych do tej części książki

<sup>31</sup> Andrzej Falkiewicz, *Dlaczego uparteś się mówić ze mną tak niejasno?* W: Tymoteusz Karpowicz, *Stoje zadrzewne*. Wrocław 1999, s. 335.

<sup>32</sup> Daniel Arasse, *Gilotyna a portret*. Przeł. Marian Leon Kalinowski. W: *Wymiary śmierci*. Wybór i słowo wstępne Stanisław Rosiek. Gdańsk 2002, s. 129.

<sup>33</sup> Jean Clair, *Śmierć w mgnieniu oka*. Przeł. Dorota Sęczek. W: *Wymiary śmierci...*, s. 146.

<sup>34</sup> Być może więc lustrzana kompozycja antologii Karpowicza jest pracą Perseusza obłaskawiającego Meduzę słowa?

Karpowicza, która wedle przyporządkowanego jej tytułu opisywać ma *gorgoneion* Ukrzyżowania<sup>35</sup>:

(...) gdy poczujesz Ignienie dźwięku  
do tętna karku jeśli zdążysz  
wyskocz ze słów

(*Jeśli zdążysz*, s. 193).

W tym kontekście warto zaznaczyć, że jedną z osobliwości *Słojów zadrzewnych* jest szczególna ekspozycja poetów martwych bądź umierających. Aż trzykrotnie powraca tu bohater cytowanego wiersza *Jeśli zdążysz*, skazany na szafot André Chénier – poeta Rewolucji Francuskiej, który „lirycznymi schodami muzyki” Umberta Giordana idzie złożyć głowę pod ostrze słowa. W *Rozwiązywaniu przestrzeni* przypomina o sobie przysypany ziemią Katynia Władysław Sebyła, a także Isaak Babel jako ofiara fali stalinowskiego terroru, François Villon patrzący na Dolinę Jozefata czy Rainer Maria Rilke widziany w miejscu swego pochówku, w Raron o poranku<sup>36</sup>. Ich pojawieniu się w wyborze patronuje najczęściej jednocześnie Euterpe, jak i muza historii, Klio. Jest bowiem tak, że obecna w antologii refleksja społeczno-historyczna biegnie współbieżnie do myśli metapoetyckiej, wskazując na obciążające podobieństwo między przemocą politycznej władzy a cezaryzmem samego języka.

Bezpośrednio związany z tym dwupłaszczyznowym tokiem rozważań motyw dekapitacji oznacza – nieprzezwykłe – oddzielenie głowy, na której złożony został obowiązek symbolicznej reprezentacji, od reszty ciała. Kulturowy oddźwięk zdarzeń związanych z rozwojem Rewolucji Francuskiej, która zaczęła od ścięcia króla a skończyła na masowych egzekucjach, miał bowiem sprowadzać się między innymi i do tego, że „klasyczna *mimesis*, polegająca na doskonałym przenikaniu się znaku i znaczonego, została zgilotynowana”<sup>37</sup>. Odtąd każda próba stworzenia reprezentacji kreowała już odbicie oddzielone od

<sup>35</sup> W renesansowych przedstawieniach plastycznych w scenie Ukrzyżowania żołnierze rzymscy osłaniają się tarczami, na których wygrawerowany jest napis *gorgoneion* (zob. Jean Clair, *Śmierć w mgnieniu oka...*, s. 145). Jak wiadomo Meduza była jedną z Gorgon.

<sup>36</sup> Jeden z wierszy Karpowicz dedykował poetce Barbarze Sadowskiej, matce Grzegorza Przemyka, śmiertelnie pobitego przez milicję w 1983 roku (*Prostująca*, s. 260–261).

<sup>37</sup> Jean Clair, *Śmierć w mgnieniu oka...*, s. 150.

swego „źródła”, stając się zabiegiem petryfikującym, operacją zmierzającą do „meduzacji” czy zgilotynowania obiektu przedstawianego.

Wyobraźnia pisarza, zorganizowana wokół problemu utraty źródłowości, wydaje się jednocześnie obarczona owym fantazmatem ściętej głowy. Głowa autora z ukośnie odcinającą się od tła szyją, przedstawiona na okładce wyboru, to tylko pierwsza z całej plejady zagrożonych, jakie spotkać można w antologii Karpowicza: począwszy od „zadziwionej sobą głowy świata / której jeszcze ścinać nie trzeba” (*Pan Miró i dzieci*, s. 282) aż po gęsi – już bez głów (*Polski Hodowca Drobiu*, s. 267). Jest tu głowa Holofernesa (*Jak już szyją się związać*, s. 39) i w niebezpieczeństwie są głowy wspomnianych wcześniej Orfeuszy<sup>38</sup>, z odciętą głową leży „bezsensownie” zmarła kobieta (*Bezsensownie zmarła*, s. 196), w państwowej mennicy bije się głowy „aby było co włożyć na kark” (*Zejście do sezamu*, s. 55), po kamiennym stoku toczy się anonimowy czerep (*Wysupływająca*, s. 294) i co rusz ktoś nie ma do czegoś głowy (*Czapeczka – czapka*, s. 94, *Lichtarze*, s. 196). Albo raczej trzeba by powiedzieć: „pewności głowy nikt tu nie ma / ni szyi prawie już zdawkowej” (*Lampa dowolna*, s. 62). „Życie” z odciętą głową, niosące ze sobą ów szczególny amalgamat tragizmu przemieszanego z groteską<sup>39</sup> wydaje się dość powszechnym udziałem w świecie autora *Słojów*. Toteż uwzględnivszy metaforyczny sens tego obrazu, trzeba by uznać go najpewniej za swoiste godło rzeczywistości „niemożliwej”, która „(może) nie istnieje” za progiem śmierci w języku. Fantazmat ściętej głowy skupia w sobie, jak sugerują badacze tematu, zagadkę umierania i pośmiertnego życia. Prowokuje do pytań o to, gdzie znajduje się „ja” człowieka ściętego; pytań, które pozostaną jakoby na zawsze tajemnicą Meduzy, a więc w tym przypadku – słowa<sup>40</sup>. Niemniej jednak w ostatnim z wierszy antologijnego *Zmartwychwstania*, szyja na powrót „podnosi (...) zwisającą głowę” (*Poranny*

<sup>38</sup> Warto przypomnieć, że mityczny Orfeusz jest jednym z tych bohaterów, których nie ominęła dekapitacja. Głowę miały mu oderwać kobiety w czasie obrzędów Bachusowych w kraju Cykonów. Mówiono, że i po śmierci przyzywała ona jeszcze Eurydykę. (Zob. Zygmunt Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*. Warszawa 1999, s. 358–359).

<sup>39</sup> Niebezpieczeństwem dla świata „niemożliwego” jest łatwość, z jaką przeradza się w rzeczywistość groteskową. Konstanty Ildefons Gałczyński, jak sugeruje Edward Balcerzan, obnażył ten proces na kartach *Zielonej Gęsi*, każąc Holofernesowi przyzwyczać się właśnie do życia bez głowy. (Zob. Edward Balcerzan, *Skrzeble filozoficzne*. W: Idem, *Zuchwalstwo samoświadomości*. Lublin 2005, s. 288).

<sup>40</sup> Zob. Maria Janion, Remigiusz Forycki, *Fantazmat ściętej głowy*. „Twórczość” 1989 nr 7, s. 62.

*dialog*, s. 246). Jest też tak, że według legendy, to właśnie André Chénier, poeta najczęściej przywoływany przez Karpowicza, przed złożeniem głowy w lunecie gilotyny miał jakoby uderzyć się w czoło i zakrzyknąć: „Tutaj coś jeszcze jest!”<sup>41</sup>

### **„Ja” niemożliwe**

Pytanie o możliwość zaistnienia niepowtarzalnego „ja” w mowie poetyckiej powraca w finale antologii. Dwa ostatnie wersy książki Karpowicza nie pozostawiają złudzeń, co do ich retorycznego charakteru. Tworzą paratekstowy komentarz, który zdaje się odwoływać bezpośrednio do zmagających antologistów:

kim nie jesteś bo wszyscy już byli  
aby lepsze wyśpiewać z nielepiej

(*Spoza*, s. 330)

Istotna wydaje się samozwrotność postawionego w wierszu pytania: „kim nie jesteś”, ustanawia bowiem identyczność między nadawcą-autorem konstrukcji zbioru a pierwszym i podstawowym jej adresatem (próbującym „lepsze wyśpiewać z nielepiej”). Dlatego antologia Karpowicza jawi się jako efekt zmagających między innymi z autoportretem, którego formułą – jak już ustalił Michael Beaujour – jest: „Nie opowiem wam o tym, czego dokonałem, ale powiem wam, kim jestem”. Zmagania te, idąc dalej tropem myśli francuskiego badacza, muszą być z konieczności konfrontacją z retoryczną machiną pisania, zacierającą indywidualne horyzonty – są więc w istocie raczej uczeniem się śmierci<sup>42</sup>, albo z drugiej strony – wciąż ponawianą opowieścią o niewyraźności „ja”<sup>43</sup>.

Egzorcyzmowane w antologii Karpowicza powtórzenie powraca jako problem w ostatnich słowach książki („kim nie jesteś bo wszyscy już byli”). Przywołane pytanie, umieszczone na końcu wyboru, dotyka głównego w dwudziestym wieku

<sup>41</sup> Daniel Gerould, *Historia gilotyny: legenda i moral.* Przeł. Anna Kruczkowska. Gdańsk 1996, s. 80.

<sup>42</sup> Michel Beaujour, *Autobiografia i autoportret.* Przeł. Krystyna Falicka. „Pamiętnik Literacki” 1979, nr 1, s. 319, 333, 335.

<sup>43</sup> O literackim autoportrecie jako ekspresji niewiedzy pisze Piotr Michałowski: „Wizerunek własny przeważnie bywa jedynie pretekstem, a rzeczywistym tematem wypowiedzi jest niewyraźność siebie” (Idem, *Niewyraźność siebie i poetycki autoportret negatywny.* W: *Literatura wobec niewyraźnego.* Red. Włodzimierz Bolecki, Erazm Kuźma. Warszawa 1998, s. 315).

problemu – kwestii tożsamości i każe go rozpatrywać w perspektywie powtarzalności osaczającej, właściwej kulturze tzw. wyczerpania możliwości – kulturze grającej resztkami. Z jednej strony pytający powołuje się jakoby na jej stwierdzenia: akceptuje fakt, że „wszyscy już byli”. Z drugiej – prowadzi wyraźnie dwuznaczną grę, na swój sposób wykorzystując to, że sytuacja wyczerpania sytuuje „ja” po stronie „niemożliwego”. Odpowiedzią na pytanie: „kim nie jesteś”, nie może być bowiem zwykły autoportret negatywny, konstruowany poprzez zaprzeczenie, skoro jeszcze w tym samym wersie mówiący głosi, że byli już wszyscy.

Jest raczej tak, że sformułowanie: „kim nie jesteś bo wszyscy już byli”, zmierza do usankcjonowania myślowego paradoksu. Zachęca bowiem do poszukiwania czegoś, o czym wie się, że nie będzie można tego znaleźć, jako że rzecz ta „(może) nie istnieje”. Myśleniu takiemu sprzyja nakreślony we wstępnej partii wiersza wizerunek człowieka, oparty na paradoksach. Dokonuje się tam przewrotnej (auto)prezentacji<sup>44</sup>, która podsumowuje dokonane wcześniej w antologii rozpoznanie:

byłeś jesteś i będziesz  
 niedotlenionym szczęściem powietrza  
 aureolą płuc rzeszotami przestrzału  
 w ciągle gniazdo człowieka

W ujęciu Karpowicza człowiek przedstawiony zostaje za pomocą formuł, które – zdawałoby się – upodrzedniają jego wymiar duchowy, psychiczny, świadomościowy wobec fizjologii życia. Opisany jako „niedotlenione szczęście

<sup>44</sup> Pośrednio na autoprezentację może wskazywać także pierwszy wers wiersza: „byłeś jesteś i będziesz”. Choć sformułowanie to należy do powszechnie znanych, utartych zwrotów językowych (ujmuje trwanie w niezmienny gramatyczny schemat), pełni równocześnie rolę autocytatu. Formuła ta użyta została zarówno w jednym z finalnych tekstów *Odwróconego światła*, dołączonych do tytułowego wiersza zbioru („była jest / i będzie moją raną ojczyzną”, *Zmienna związana*. W: *Odwrócone światło*. Wrocław i in. 1972, s. 403), jak i w dramacie *Człowiek z absolutnym węchem*, na jednym z opisywanych tam plakatów (*Dramaty zebrane*. Wrocław i in. 1975, s. 588). Przytoczona w ostatnim wierszu antologii, choć nie wydaje się podejmować bezpośredniego dialogu z dawnymi użyciami, jest zapewne jedną z tych autorepetycji wzmacniających podmiotowość w przestrzeni tekstu, czyli wedle tego, co mówią badacze autointertekstualności, specyficzną sygnaturą autora. (Zob. Inga Iwasiów, *Autoparagraf jako sygnatura*. W: *Ja autor. Sytuacje podmiotowe w polskiej literaturze współczesnej*. Red. Dariusz Śnieżko. Warszawa 1996, s. 165–175; Marcin Wołk, *Autointertekstualność i pierwsza osoba. Przypadek Nierzeczywistości i Ronda Kazimierza Brandysa*. „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 3, s. 123–131).

powietrza”, „aureola płuc”, a w innym miejscu *Słojów zadrzewnych* – „koszulowa przygoda białka” (*Ucieczka z prosektorium*, s. 17), jawi się jako nieco osobliwa – czy nawet groteskowo ekstrawagancka – otoczka dla procesów biochemicznych, będących właściwym źródłem życia. Widziany z tej pozaspołecznej perspektywy budzi zdumienie, zaskakuje swoją nieoczywistością.

Uważniejszy ogłód formuł zastosowanych w cytowanym fragmencie, pozwala jednak odkryć po trosze zakamufLOWany, ale za to zastanawiająco konsekwentny – paradoksalny (lub nawet oksymoroniczny) charakter ich natury. Najlepiej widoczny jest przy próbie powiązania w opisie niedotlenienia z powietrzem (człowiek jako ‘niedotlenione szczęście powietrza’). W drugim przypadku aureola, uważana za reminiscencję kultu słońca, znak promieniowania energii nadnaturalnej okazuje się wytworem ludzkich płuc, dzięki którym możliwe staje się uzyskiwanie raczej zwyczajnej, acz niezbędnej dla życia organizmu, energii z procesów spalania (człowiek jako ‘aureola płuc’). Wreszcie formuła ostatnia określana jest jednocześnie przez to, co dziurawe (*fraz.* dziurawy jak rzeszoto) i poprzez ciągłość, która zabezpiecza byt człowieka („ciągłe gniazdo”). Ale także w planie językowych skojarzeń – paradoks realizuje się tu dzięki zestawieniu z gniazdem tego, co zorientowane „na wylot”, na przestrzał (człowiek jako ‘rzeszoto przestrzału w ciągłe gniazdo człowieka’).

Innymi słowy, nic lepiej nie mówi o ludziach, jak *coincidentia oppositorum* i każde z ujęć, o ile nie posiada swego inwersyjnego odpowiednika, jest tylko połowiczne. Jeśli więc przyjąć, że antroposfera opiera się strukturze sprzeczności, to również niemożliwa, niepowtarzalna podmiotowość może być czymś, co wydarza się wedle logiki paradoksu. Zwłaszcza jeśli rzecz dokonuje się w poetyckim słowie. Poszukiwanie w języku tego, co „(może) nie istnieje” wiąże się bowiem nie tyle nawet z koniecznością kreowania osobowości, co z autokreowaniem się na poetę – to jest: kogoś, kto właśnie sięga po to, co komuś innemu zdaje się niemożliwe.

# **DENDROLOGIA POETYCKA**

Pomyślane w języku drzewa



# Drzewo niebywałe

ten las leżący poza drzewami  
czysty pomysł wieczornego światła

Tymoteusz Karpowicz, *Odpoczynek kata*

W drewnie, w słojach drzewnych spotykają się i życie, i śmierć. Tymoteusz Karpowicz wybrał dla swojej antologii osobistej tytuł sugestywny, z siłą poetyckiego gestu sankcjonujący przemiany, jakim podlegać będzie „martwa” materia wierszy-eksponatów. Sięgnął przy tym po metaforę szczególnie mu bliską, z jednej strony wielokrotnie już w poezji wykorzystywaną, z drugiej – nawiązującą do obszaru jego prywatnych zainteresowań. Nie bez przyczyny bowiem zaprzyjaźniony z poetą Tomasz Tabako nazywa autora *Słojów zadrzewnych* „pierwszym leśniczym polskiej awangardy”<sup>1</sup>. Określenie to anonsuje tyleż jego dokonania na polu praktyki twórczej – eksploatacji „trudnego lasu” języka<sup>2</sup>, co i znajduje swe uzasadnienie w niebywałym zamiłowaniu pisarza z Oak Park (Dębowego Parku) do świata roślin. Jest to, jak mówi Andrzej Falkiewicz, dziedzictwo przede wszystkim wyniesione z rodzinnego domu na wsi, ale i zainteresowanie podtrzymywane do ostatnich lat w troskliwie pielęgnowanym ogrodzie pod Chicago. Ogrodzie, którego część stanowiły drzewa:

Kochane sosny, czarne alpejskie sosny. Bardzo kapryśne, ale wytrwałe. Pasożyty atakują je, a one jakoś trwają. Nie wiem w jaki sposób – całą korę mają przegryzioną. Normalnie takie drzewo musiałoby już nie żyć, a tutaj jakoś one mi towarzyszą, bo

<sup>1</sup> Tomasz Tabako, *Przyspieszenie*. „Gazeta Wyborcza” 2000, nr 109, s. 15.

<sup>2</sup> O lesie jako metonimii języka pisał Jacek Trznadel (*Metafizyczna silva rerum, czyli poezja możliwa i niemożliwa* (o Odwróconym świetle Tymoteusza Karpowicza). W: Idem, *Płomień obdarzony rozumem*. Warszawa 1978, s. 111) i Erazm Kuźma (*Destrukcyjna symbolika roślinnej w poezji Tymoteusza Karpowicza*. W: *Literacka symbolika roślin*. Red. Anna Martuszevska. Gdańsk 1997, s. 180).

uważają, że ja też normalnie powinienem już nie żyć, a trwam – jak jakieś ludzkie drzewo.<sup>3</sup>

Zasadnicza materia, organizująca na polu wyobraźni przestrzeń „całozyciowej” antologii, wydaje się głęboko zakorzeniona w tym, co emocjonalnie bliskie<sup>4</sup>. Od czasu *Żywych wymiarów*, debiutanckiego tomiku, w którym wyróżniona została część *Wspólne i osobiste*, las, drzewo to stałe, niemal obsesyjnie nawracające motywy, przedmioty czujnej obserwacji prowadzonej przez pisarza. Stosuje on metodę wariacyjną: eksploatuje w różnych ujęciach i oświetleniu pozornie te same składniki semantyczne<sup>5</sup>. „Pole leksykalne wyborów w poezji Tymoteusza Karpowicza – dowodzi Stanisław Burkot – jest ściśle określone: to, co najbliższe poecie, co rodzime w jego języku i wyobraźni łączy się z krajobrazem wiejskim, z ziemią, z przyrodą”<sup>6</sup>. Nie jest więc zaskoczeniem, że w przypadku antologii osobistej metaforyka zaczerpnięta z królestwa natury okazuje się w dużej mierze kluczowa.

<sup>3</sup> Mirosław Spychalski, Jarosław Szoda, *Mówi Karpowicz*. Wrocław 2005, s. 24.

<sup>4</sup> Poeta, z właściwą sobie dozą humoru, uzasadnia ową bliskość także rewelacjami wyszperanymi gdzieś w odległych gałęziach drzewa... genealogicznego. W nocy biograficznej nadesłanej przy okazji wydawania *Słojów zadrzewnych* nie omieszkła umieścić informacji o swym znamienitym antenacie, praprzodku matki. „Jednym z odległych członków tej rodziny – dopisuje własnoręcznie na karcie, obok życiorysu – był zasłużony dla polskiego Oświecenia pijar-botanik-zoolog Stanisław Bonifacy Jundziłł TT, 1761–1847 [*Opis roślin w prowincji W. Xięstwa Litewskiego naturalnie rosnących*, 1791]. Czasem żartuję, że stąd moja miłość do przyrody” (cyt. za: Andrzej Falkiewicz, „Dlaczego uparłeś się mówić do mnie tak niejasno?” W: Tymoteusz Karpowicz, *Słoje zadrzewne*. Wrocław 1999, s. 342). Stanisław Bonifacy Jundziłł wykładał nauki naturalne w Uniwersytecie Wileńskim (uczył między innymi Adama Mickiewicza), był autorem ważnych prac naukowych z zakresu botaniki, jak i podręczników dla szkół elementarnych – mówiło się, że jest „mężem, którego poważała Litwa cała” (cytuję i referuję za: Ewa Grzęda, *Funkcja i estetyka motywów drzewa i lasu w twórczości Juliusza Słowackiego*. Wrocław 2000, s. 9–11).

Skądinąd jednak wiadomo, że kontakty Karpowicza z naturą miały i mniej chwalebne, miłe karty. Mówi się, że zaświadcza o nich między innymi zamieszczony w antologii *Niezrozumiały krzyk*, wiersz, który miałby być prezentacją doświadczeń oświetlających tragiczne rysy wyobraźni pisarza: „wilk mego dzieciństwa przy którego / ślepiach widzę przeświecone wszystkie / lasy świata / żołdak zlizujący krew z bagnetu / tak straszliwie jasną pod brzoza” (*Niezrozumiały krzyk*, s. 262). Erazm Kuźma skłonny jest widzieć w owym utworze istotną wskazówkę, co do przeszłości, w której tkwi geneza Karpowiczowskiej symboliki leśnej i przyczyna przyszłego jej zwalczania, a więc prawdziwa „archeologia lasu i okrucieństwa”. „Można by powiedzieć – pisze badacz – posługując się Karpowiczowską paronomazją: ten LAS dzieciństwa stał się jego LOSEM” (Erazm Kuźma, *Destrukcyjna symbolika...*, s. 184 – 185).

<sup>5</sup> Zob. Aleksandra Okopień-Sławińska, *Poradnik fotografa*. W: *Liryka polska. Interpretacje*. Red. Jan Prokop, Janusz Sławiński. Kraków 1966, s. 400; Jacek Gutorow, *Przez chwile w zawieszonym śpiewie*. W: *Podziemne wniebowstąpienie. Szkice o twórczości Tymoteusza Karpowicza*. Red. Bartosz Małczyński, Kuba Mikurda i Joanna Mueller. Wrocław 2006, s. 66.

<sup>6</sup> Stanisław Burkot, *Tymoteusz Karpowicz*. W: Idem, *Spotkania z poezją współczesną*. Warszawa 1977, s. 92.

W dwóch słowach tytułu: *Słoje zadrzewne*, jak można przypuszczać, zdefiniowany został projekt świata, do którego zaprasza książka. Tytuł, oprócz tego, że spełnia funkcję identyfikacyjną („jednostkuje dzieło”) i stanowi „integralną część utworu”, zwykle w skrócie prezentuje zawartość całości, funkcjonuje również w roli odautorskiego komentarza<sup>7</sup>. Jednak znaczenie metatekstowe nazwy, jaką opatrzony został wolumin, w przypadku antologii o tak osobliwej konstrukcji, jak wybór Karpowicza, wydaje się niepomernie wzrastać. Ryszard Nycz sugeruje:

przy (...) niejasnej informacji wyniesionej z lektury całego tekstu, zwiększa się aktywność (i podejrzliwość) adresata, zmierzająca do wykrycia instrukcji o regułach odbioru. Stosownie do tego wzrasta też metatekstowe i quasi-genologiczne znaczenie tytułu: na pytanie, „jak czytać”? jakiejś odpowiedzi winien udzielić istniejący tytuł.<sup>8</sup>

Co najmniej od czasów *Trudnego lasu* (1964) metapoetycka wyobraźnia Karpowicza wypowiada się w języku „drzewa”. Niemniej jednak zamiłowanie do leśnej leksyki i metaforyki, ujawnione we wspomnianym tomiku poetyckim, nigdy nie było obce przyszłemu autorowi *Słojów*. Karpowicz wielokrotnie, także jako krytyk, historyk i teoretyk literatury, powoływał się na modele drzew, przede wszystkim przy objaśnianiu kwestii dotyczących wyobraźni poetyckiej. „Nie ma poety bez wyobraźni jak nie ma drzewa bez korzeni”<sup>9</sup> – pisał w jednej z pierwszych recenzji krytycznych, odnosząc się do *Ballady rycerskiej* Stanisława Grochowiaka. Model drzewa posłużył mu także do zobrazowania czasowo-przestrzennych uwarunkowań, dzięki którym miała ujawnić się niecodzienna żywotność twórców imaginacji Leśmiana: „Nad jakimś zerowym punktem przestrzeni u Leśmiana powstaje jakby ogromne usypisko zjawisk czasowo-przestrzennych. [...]. Jest to jakby drzewo życia odwrócone korzeniami

<sup>7</sup> Pierwsze cytowane określenie funkcji tytułu pochodzi od Stefanii Skwarczyńskiej (*Wstęp do nauki o literaturze*. T 1. Warszawa 1954, s. 453), drugie – od Danuty Danek (*Dzieło literackie jako książka*. Warszawa 1980, s. 7). Zob. też: Janusz Dunin, *Rozwój cech wydawniczych polskiej książki literackiej w XIX – XX wieku*. Łódź 1982, s. 55 – 58.

<sup>8</sup> Ryszard Nycz, *Sylwy współczesne*. Kraków 1996, s. 36.

<sup>9</sup> Tymoteusz Karpowicz, *O wyobraźni*. „Nowe Sygnały” 1956, nr 6, s. 2.

w górę...”<sup>10</sup> Wreszcie podać można by i przykład współczesny – wstępne zdanie jednej z wypowiedzi poety na temat mitu, ogłoszonej w 1995 roku, a więc na cztery lata przed wydaniem *Słojów zadrzewnych*, w sposób charakterystyczny odwołuje się do porządku leśnego: „Mit jest zaprzeczeniem tych sił, z których kiedyś powstał, jak popiół spalonego lasu jest jego zaprzeczeniem”<sup>11</sup>. Karpowicz korzysta z sugestywnego obrazu rzeczywistości przyrodniczej dla zilustrowania refleksji krytycznej, toteż trudno oprzeć się pokusie, by w podobnych kategoriach nie zinterpretować również antologijnych *Słojów*. Można bowiem podejrzewać, że między dendrologią a teorią wyobraźni i poetologią zachodzi tu dość ścisły związek.

Andrzej Stoff, po przeanalizowaniu sposobów funkcjonowania motywów roślinnych w utworach literackich, dochodzi do wniosku, że „wszystkie cechy królestwa roślin sprowadzają się w istocie do jednej właściwości, jaką jest «naturalność» – w znaczeniu analogicznym względem tego, którym określa się jako «sztuczne» wytwory sztuki”<sup>12</sup>. Niemniej jednak „motywy, które przedstawiają części roślin, (...) funkcjonują prawie wyłącznie w formie odkonkretyzowanej, uznakowanej. Uznakowaniu podlegają zwłaszcza poszczególne cechy bądź funkcje części roślin i tak zmodyfikowane przenoszone są na inne składniki rzeczywistości przedstawionej bądź związane z innymi niż prymarnie treściami.”<sup>13</sup> Pierwsze ze słów tytułu książki Karpowicza, użyte w liczbie mnogiej, przybiera, jak się wydaje, quasi-genologiczny charakter (podobny do tego, jaki zyskują nazwy typu: *Dionizje, Pocałunki, Leżenia...*). Nie określa jednak specyfiki pojedynczych utworów, te z zasady mają w wyborze tylko wtórną względem pierwotnego kontekstu postać – informuje raczej o zespole reguł, według których gromadzone są i porządkowane teksty. Innymi słowy, klucz przyrodniczy, w przypadku wskazanego wyboru, wydaje się służyć do rozpoznania przekształceń, którym podlegać ma tradycyjna formuła antologii.

<sup>10</sup> Tymoteusz Karpowicz, *Poezja niemożliwa. Modele Leśmianowskiej wyobraźni*. Wrocław i in. 1975, s. 33.

<sup>11</sup> Tymoteusz Karpowicz, *Ziemia – ojczyzna ludzi w galaktyce mitu*. „To be. 2B. A Journal of Ideas” 1995, nr 7–8, s. 67.

<sup>12</sup> Andrzej Stoff, *Problematyka teoretyczna funkcjonowania motywów roślinnych w utworach literackich*. W: *Literacka symbolika roślin...*, s. 12.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 13.

## Słoje „niemożliwe”

Zbiór Karpowicza, anonсовany przez tytułowe *Słoje zadrzewne*, przynajmniej w jednej kwestii nie wydaje się odbiegać od swoich antenatów. Jego natura ciąży ku tradycji sylwicznej – tradycji nawiązywania do botanicznego wzorca. Oba słowa użyte w nazwie wyboru odsyłają do rzeczywistości drzewa, nie chodzi jednak o proste, obrazowe skojarzenie, ale o kluczowe dla książki Karpowicza rozbiecie dotychczasowych tworzydeł, utrwalaonych wyobrażeń. *Słoje zadrzewne* to oksymoron, który już na wstępie ma uaktywnić przede wszystkim wyobraźnię czytającego. Nie ma dla niego odpowiednika w uprzednio istniejącej rzeczywistości – oznacza bowiem jej przyrost, poszerzenie granic (kolejne słoje) realności (drzewa).

W rozmowie ze Stanisławem Beresiem Karpowicz zgadza się zamknąć sprawę omawianego tytułu w abstrakcyjnej formule „świata niemożliwego”. „To jest rzeczywiście kategoria niemożliwości” – mówi o paradoksie stanowiącym podstawę nazwy wyboru, po czym jednak rzecz uszczegóławia, akcentując po pierwsze w pełni rzeczywisty, po drugie żywy charakter owych wciąż przyrastających nad empirycznym światem płaszczyzn:

Moje drzewo jest (...) skrzyżowaniem drzew z lasów podwileńskich mojej młodości z (...) drzewem życia. Jeśli pisze „słoje zadrzewne” mam na myśli coś dla mnie bardzo istotnego: przekonanie, że żywot drzewa nie kończy się na jego kształcie, że istnieją jego „przedłużenia” w naszej wyobraźni, w potrzebie metafizycznego widzenia świata.<sup>14</sup>

Co można zatem wyczytać z przytoczonej wypowiedzi? Jak się wydaje, przede wszystkim silne pragnienie, by tworom wyobraźni nadać rangę rzeczywistości – równie realnej, jak zjawiska doświadczane zmysłami. Można także wysnuć wnioski na temat zależności między żywotnością tworzonego świata a jego transgresjami, ruchem przekraczania empirycznie poświadczonych granic. Przede wszystkim zaś zacytowana wypowiedź pozwala na wstępne

<sup>14</sup> *Świat niemożliwy*. Rozmowa z Tymoteuszem Karpowiczem, przeprowadzona przez Stanisława Beresia, opracowana przez Kingę Peterkę i Patrycję Fiodorow. „Plus Minus”, dodatek do „Rzeczpospolitej”, 27 – 28 sierpnia 2005, s. 10.

określenie zaproponowanej przez poetę metafizyki, a więc na rozpoznanie, czym z istoty jest sugerowana w tytule antologii „zadrzewna” rzeczywistość.

Najogólniej rzecz biorąc, dla Karpowicza rejestr metafizyczny jest poetycką prolongatą wymiaru fizycznego. Pisarz postrzega dziedzinę wyobraźni twórczej jako rzeczywistość zobiektywizowaną, w której człowiek realizuje się niejednokrotnie pełniej niż w wymiarze empirycznym. Najdobitniej wyartykułował to po samobójczej śmierci Rafała Wojaczka, poety, którego debiutowi patronował:

Kiedy zatryumfuje prawda, że wyobraźnia ludzka jest o wiele doskonalsza niż doświadczenie? Że śmierć poznajemy nie umierając lecz żyjąc? Że jesteśmy w stanie przy pomocy tego instrumentu być po tysiąckroć realnie spaleni na stosie, nie zmieniając się w fizyczny popiół, tylko w żyjącą wyższą formę umysłu?<sup>15</sup>

Rok po wydaniu *Słojów*, podczas rozmowy z Tadeuszem Komendantem, Karpowicz objaśniał zgromadzonej w warszawskim Pen Clubie publiczności, jak rozumie pojęcie metafizyki. Sięgnął wtedy do źródeł terminu, a więc do Andronikosa z Rodosu, wydawcy *Dzieł zebranych* Arystotelesa i jego definicji sformułowanej w zgodzie z grecką literą: *(ta) metá (ta) physiká*. Nawiązując do dosłownego znaczenia wyrazu, autor *Słojów zadrzewnych* określił metafizykę jako „to, co jest poza realnym, poza realnością, a więc to, co jest rzeczywistością, ale ją opuszcza, żeby budować nową rzeczywistość”<sup>16</sup>. Chodziło zasadniczo o ten rodzaj kreacjonizmu (słownego budowania nowej rzeczywistości), którego załączki Karpowicz odnalazł, wedle zapewnień, już wcześniej w twórczości Bolesława Leśmiana: „do Leśmiana wkraczałem przede wszystkim, jako do tego, który zaczął pracę nad momentem przekształcania właśnie tego świata rzeczywistego w świat nadrzeczywisty”. 'Nadrzeczywisty' znaczyło w przypadku autora *Napoju cienistego*: tylko raz tak w słowie zobaczony (widziany a nie „wiedziany”), pochwycony jakoby na pierwszym drgnięciu

<sup>15</sup> Tymoteusz Karpowicz, *Sezon na ziemi*. W: Rafał Wojaczek, *Utwory zebrane*. Oprac. Bogusław Kierc. Wrocław 1976, s. 29.

<sup>16</sup> Przytoczone tu cytaty pochodzą z rozmowy Tadeusza Komendanta przeprowadzonej z Tymoteuszem Karpowiczem w warszawskim Pen Clubie w maju 2000 roku (Polskie Radio. Program 2. Audycję przygotowały: Joanna Szwedowska i Katarzyna Nowak).

życia, wykreowany jako rzeczywistość nowa, dziejąca się, ale też dotykalna, sugestywna i dzięki temu budząca zachwyt – bo w końcu „wszystko tam było realne”. Innymi słowy, poeta Łąki zainspirował Karpowicza do odkrycia, że kreacja poetycka musi nieść prymarny, lecz jednocześnie żywy sens, że „właściwym zadaniem aktu twórczego jest przekroczenie stanu rzeczywistego; co nie oznacza, że należy go opuścić i odrzucić”. Transgresja dokonywana jest bowiem w imię realnego, z tęsknoty za żyjącą rzeczywistością<sup>17</sup>.

Metaforą „przekroczenia progów dotychczas rozumianych jako jeszcze możliwe akty”<sup>18</sup> są, jak potwierdza poeta, tytułowe „słoje zadrzewne”:

W tym budowaniu kolejnego słoja, który opuszcza drzewo, zawarte jest implicite moje przekonanie, że każde dzieło sztuki otwierające nowe horyzonty, mówiące coś nowego o człowieku musi się zaczynać od próby przekroczenia fizycznego stanu bytu czy potocznego sposobu myślenia. Potrzebne jest zatem odrzucenie wszystkich możliwych aksjologii, wejście w rzeczy niemożliwe. I nie mówię tu nic nowego, nihil novi sub sole.”

Z jednej strony więc „sztuka niemożliwa” to – wedle słów Karpowicza – umiejętność tworzenia bytów dwoistych: jednocześnie wykreowanych i „prawdziwych”; to tożsamość, która jest nie do uzyskania, a po którą artysta sięga, kiedy tworzony przez niego obiekt staje się w oczach odbiorcy identyczny z rzeczywistością<sup>19</sup>. Z drugiej zaś – kryje się za owym terminem, ugruntowany na kreacjonizmie, pęd poznawczy, uparta pogoń za (mającącym gdzieś na dalekim horyzoncie „niemożliwego”) dziełem „mówiącym coś nowego o człowieku”, a poprzedzonym „odrzućceniem w s z y s t k i c h możliwych aksjologii” (podkreślenie – M. K.). I właśnie na ruchu, dawcy poznania, wydaje się koncentrować Karpowicz, autor *Słojów zadrzewnych*.

<sup>17</sup> Nawiązanie do definicji mitu jako „żyjącej rzeczywistości”, podanej przez Bronisława Malinowskiego, wydaje się o tyle zasadne, że w innym miejscu Karpowicz, będzie pisał o konieczności walki z współczesną formą mitu, która – zgodnie z rozpoznaniem Rolanda Barthesa – przekształca żywy sens w formę i tym samym odbiera człowiekowi jego wolność, prywatność, pojedynczość. Ten mit współczesny rozumie Karpowicz jako symbol istniejący w opozycji do metonimicznej przyległości znaczeń. (Zob. Tymoteusz Karpowicz, *Ziemia – ojczyzna ludzi...*, s. 66 – 72).

<sup>18</sup> Kolejne cytaty pochodzą z rozmowy: *Świat niemożliwy...*, s. 10.

<sup>19</sup> Tymoteusz Karpowicz, *Sztuka niemożliwa*. „Odra” 1976, nr 12, s. 43.

Zauważmy, że przydomek „niemożliwa”, przy którym pisarz uporczywie obstaje, jest – po karpowiczowsku – wieloznaczny. Może być tyleż hołdem dla możliwości sztuki, co i... hymnem na cześć jej ułomności. Na to drugie, mniej może wyeksponowane oblicze „niemożliwego”, jak się zdaje, warto zwrócić uwagę. Karpowicz zdroworozsądkowo wyklucza bowiem możliwość ostatecznej realizacji tego, co nieosiągalne. Jest nawet przeciwnie, zwykle na marginesie wypowiedzi na temat sztuki, znajduje miejsce dla zastrzeżeń:

Bo tylko niemożliwe fascynuje z taką siłą – osiągalne nuży już nazajutrz po zrealizowaniu, jak sukienka po balu<sup>20</sup>.

(...) w każdej myśli twórczej trwa i łączy się z przyszłością jedynie to, co jest jeszcze niedoskonałe, niedopowiedziane do końca przez jego twórcę<sup>21</sup>.

W poszukiwaniu nowych dróg, tych przejść niemożliwych (...) należy u wyjścia samego zgodzić się na jedną rzecz podstawową: niedoskonałość wyniku, ułomność. Wszystko co jest wielkie w sztuce jest równocześnie nieskończenie ułomne (...). Powstają ułomne produkty (...), ale ta właśnie ułomność jest cudem człowieczeństwa, który wyróżnia je od instynktownej perfekcji świata zwierzęcego i mechanicznej doskonałości materii nieożywionej.<sup>22</sup>

Nigdy nie osiągniemy doskonałości takiej, żeby obraz rzeczywistości zawierał jej istotę. Jest to jednak sytuacja tylko pozornie pesymistyczna, bo jeżeli istnieje możliwość ciągłego poszukiwania, to już ono samo w sobie staje się odkrywcze.<sup>23</sup>

Przydomek „niemożliwa” przysługuje więc działalności artystycznej z racji jej ułomnie ludzkiego charakteru, na tej ułomności poeta buduje obraz heroicznych zmagania człowieka z samym sobą – zmagania, które stanowią wyróżnik jego osobowości pośród innych istnień w świecie, bo tylko on zachowuje się „ponad możliwość”<sup>24</sup>, to znaczy: nieustannie kwestionuje siebie. Sztuka „zwalcza

<sup>20</sup> Tymoteusz Karpowicz, *Sztuka niemożliwa...*, s. 43.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 50.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 52.

<sup>23</sup> *Świat niemożliwy...*, s. 10.

<sup>24</sup> Tymoteusz Karpowicz, *Sztuka niemożliwa...*, s. 52.



ograniczenia wynikające z przypisania do rodzaju”<sup>25</sup>, a więc do tego, co po ludzku niedoskonałe, ale pozostaje przy tym wciąż w ruchu, na pozycjach otwartych, zorientowanych na przyszłość. W tym sensie akcent pada na jej niedokonany charakter.

Czym bowiem jest 'dokonanie' w ujęciu autora *Słojów*? Nawet zachwycająco doskonała „somatyczność słów Leśmiana nie polega (...) na tym, że trafiają one bezbłędnie w rzecz, lecz że rodzą się z tą rzeczą równocześnie”<sup>26</sup>. Jeśli więc coś elektryzuje wyobraźnię Karpowicza, to z pewnością jest to kreacyjna „dziejba”, ruchliwość obrazu świata w sztuce, wywiedzione z lektury autora *Napoju cienistego* przekonanie, że „nie ma rzeczywistości, która byłaby skończoną, że jest tak, że za rzeczywistością »pierwszą« kryje się rzeczywistość »druga« itd.”<sup>27</sup> Tym samym jako badacz, ale i zainspirowany pisarz, o Leśmianowskiej „poezji niemożliwej” może on powiedzieć: „To jest wszystko tak ogromnie realne i właśnie to usytuowało mnie (...) w przedostatecznym”<sup>28</sup>. Permanentna przedostateczność lokuje go w układzie ruchomym, bliskim życiu i – by wrócić na trop interesujących mnie *Słojów* – bliskim naturze, zwłaszcza zaś naturze drzewa, które nie tylko bezustannie się odnawia, ale też w toku swych przeobrażeń stale przemija. Nieprzypadkowo więc dywagacje nad zjawiskowością przyrody wejdą do rozważań Karpowicza, odnoszących się do dziedziny sztuki:

Nic nie jest w stanie przekroczyć piękna prawdziwego drzewa z jego ekosferą, przesiadywaniem na nim ptaków, poddawaniem się powiewom lub uderzeniom wiatru, przesiewaniem słońca przez liście. I tak jest ze wszystkim, co stworzyła przyroda. Jej pięknem jest to, że każdy jej moment stale przemija, gdy dzieło sztuki upiera się przy tym, by przemijalna chwila została unieruchomiona na wieczność. Zawrotnego kreacjonizmu natury nie pokona najbardziej wybujała wyobraźnia artysty. (...) Sztuka mogłaby się ocalić, gdyby wbrew dotychczasowym usiłowaniom w utrwalaniu życia momentu, zbudowała swoje istnienie na wzmożonej przemijalności (...)”<sup>29</sup>.

<sup>25</sup> Ibidem.

<sup>26</sup> Tymoteusz Karpowicz, *Poezja niemożliwa...*, s. 254.

<sup>27</sup> Mirosław Spychalski, Jarosław Szoda, *Mówi Karpowicz*. Wrocław 2005, s. 56.

<sup>28</sup> Cytat pochodzi z rozmowy Tadeusza Komendanta przeprowadzonej z Tymoteuszem Karpowiczem w warszawskim Pen Clubie w maju 2000 roku (Polskie Radio. Program 2. Audycję przygotowały: Joanna Szwedowska i Katarzyna Nowak).

<sup>29</sup> Tymoteusz Karpowicz, *Sztuka niemożliwa...*, s. 50.

Poeta odrzuca modernistyczną koncepcję tworzenia jako „utrwalania życia momentu”. Co jednak proponuje w zamian, w miejsce idei sztuki jako uwieczniania tego, co przemijające czy – jak woli – unieruchamiania na wieczność ulotnej chwili egzystencji? Wydaje się, że kontrpropozycją dla takiego spojrzenia jest właśnie Karpowiczowska sztuka niemożliwa jako sztuka „nieskończenie ułomna”, a więc dzieje zmagania, wedle słów samego pisarza, „ruchomego w ruchomym o stałość”:

Trzeba pamiętać, że istnieje ułomność małości i ułomność wielkości. Mówimy o tej drugiej, gdyż ta pierwsza w sztuce w ogóle się nie liczy. Te wielkie ułomności możemy nazywać obsesjami, jasnowidzącą ślepotą w atakowaniu celu. Dzieje wszystkich obsesji, które są czarodziejskimi chorobami umysłów twórczych, to dzieje wielkich osiągnięć w sztuce. Dzieje walki ruchomego w ruchomym o stałość.<sup>30</sup>

Tylko to co niedoskonałe, niegotowe, zdaniem poety, „trwa i łączy się z przyszłością”<sup>31</sup> (podkreślenie – M.K.) Nie ma więc w sztuce miejsca na unieruchamiające uwiecznienie, na niezmiennność, stałość, na elementy, które mogłyby istnieć poza dzianiem się, poza życiem i zamieraniem, słyszalnością i zanikiem! Trwanie jest tu zapewne czymś na kształt bergsonowskiej „ruchomej ciągłości”, a to co zdaje się wieczne (jako „jasnowidząca ślepotą”) w rzeczywistości, zgodnie z określeniem pisarza, „stoi w środku przypadku”:

(...) niedoskonałość wystawia autorów na razy czasu, ale one z kolei hartują w nich, czy podkreślają elementy wieczne. [Elementy wieczne – M. K.] Nie są stałe, stoją w środku przypadku, ale to właśnie sprawia, jak pięknie zauważa Camus, że są wydarte losowi, a więc wolne, niezdeterminowane.<sup>32</sup>

Można podejrzewać, że *Stoje zadrzewne* to antologia skonstruowana jako ruchomy moloch literacki, w którym pojedynczy tekst – ze wszystkimi swoimi urokami i niedoskonałościami – ożywa i zanika w lekturze pośród licznych dopisywanych do niego komentarzy-paralaks. Kompozycja ta odtwarza proces

<sup>30</sup> Ibidem, s. 52.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 50.

<sup>32</sup> Ibidem.

hartowania materiału, narażania zgromadzonych tu formuł na działanie przypadku, ale także na potencjalny rozwój. Wysilek Karpowicza-antologisty zmierza, jak się wydaje, w kierunku oparcia konstrukcji wyboru „na wzmożonej przemijalności”, która jest tylko odwrotną stroną „zawrotnego kreacjonizmu”, wzorowanego najpewniej na przyrodzie.

Po Leśmianie odziedziczył pisarz – tyleż romantyczne, co i bergsonowskie z ducha – marzenie o dynamice kreacyjnej dorównującej twórczym mocom natury<sup>33</sup>. Jako badacz zafascynowany niecodzienną żywotnością tworów wyobraźni autora *Łąki*, zrównał w pewnym momencie porządek przyrodniczy i kreacyjny, by zaznaczyć, że cokolwiek zaistnieje w Leśmianowskim świecie „posiada ogromną siłę »biologiczną«, tzn. artystyczną i poznawczą”<sup>34</sup>. Stąd był już tylko krok do zestawienia przyrody z równie nieskończonymi możliwościami języka. Język z łatwością mógł zająć miejsce natury i jako las-język odsłonić bergsonowski pęd życiowy, ujawnić się jako *natura naturans*. Erazm Kuźma, przebadawszy destrukcję symboliki roślinnej w twórczości Karpowicza, tak pisze o jego przekonaniach co do poetyckiego medium w okresie pisania *Poezji niemożliwej*:

Język to bergsonowska *natura naturans*; mówienie, nazywanie, pisanie jest równoznaczne ze stwarzaniem, stawianiem się i to język ma w tym stwarzaniu i stawianiu się inicjatywę, nie poeta. Wieloznaczność, nieokreśloność, ciemność wypowiedzi nie płyną stąd, że opisywana rzeczywistość jest tajemnicza, bo nie ma uprzedniej rzeczywistości i jej tajemnicy, lecz stąd, że niejasny jest przyszły kształt stwarzanego przez poetę świata.<sup>35</sup>

<sup>33</sup> Również poeci Awangardy Krakowskiej, tak bliscy Karpowiczowi, próbowali zaktualizować potencjał świata, przyjmując, że natura nie tyle jest odwieczna i niezmienna, co stanowi zbiór drzemających w niej możliwości – możliwości, które można odsłaniać dzięki kreacji: w oparciu o własne doświadczenia i teraźniejszą chwilę. Piętnując, zwłaszcza w początkowej fazie swej działalności pisarskiej, konsumpcyjny, nietwórczy stosunek do natury i postawę kontemplacyjną, jako rzekome relikty „romantyzmu i jego ideowych przedłużeń”, pisarze ci nawiązywali w istocie do kreacyjnego światopoglądu swych dziewiętnastowiecznych poprzedników. (Julian Przyboś, *Człowiek nad przyrodą*. W: Idem, *Linia i gwar*. Kraków 1959, s. 18). Wspólna była im wiara, że „świat i człowiek są podmiotami otwartymi, pełnymi twórczych możliwości”, że dzięki postawie kreacyjnej można wydobyć potencjał ukryty w rzeczach i doczekać się „rewolucyjnej niespodzianki” (Jacek Trznadel, *Próżnia i ogród*. W: *Problemy polskiego romantyzmu*. S. 3. Red. Maria Żmigrodzka. Wrocław i in. 1981, s. 347–348).

<sup>34</sup> Tymoteusz Karpowicz, *Poezja niemożliwa*..., s. 34.

<sup>35</sup> Erazm Kuźma, *Destrukcja symboliki*..., s. 177.

Spadkobierca Leśmianowskich topielców zieleni – topielec języka, zanim „na ślepo w język wlaż po pachy” (*Synestezje*, s. 163), buforem *Trudnego lasu*, jak powie Tomasz Tabako, odgrodził się od estetyki centrum<sup>36</sup>. Już w *Odwróconym świetle* prawdziwie zakłębił się las słów. Pojedyncze z nich, jakoby na własny rachunek, próbowały stać się pełnymi, samodzielными bytami, rozgałęziały się znaczeniowo i formowały w osobne „drzewa”<sup>37</sup>. Wtedy to Karpowicz wystąpił nie tylko jako „pierwszy leśniczy polskiej awangardy”, ale i „leśniczy-teoretyk”<sup>38</sup>. Nawiązując wprost do *élan vital* języka, marzył o „sztuce niemożliwej”, o tworzeniu niezdeterminowanym i potencjalności zaczajonej w słowie. „Niewykluczone – pisał o działalności artystycznej – że jest wyższą formą instynktu zasadzającego się nie na sumowaniu sytuacji, a na wyborze, nieskończonym, jej wariantów. W tym, co nazywamy irracjonalnym gestem człowieka, może kryć się więcej racji, niż w nieomylnym locie strzały do celu, gdy łuk został dobrze napięty, cięciwa jest doskonała i oko myśliwego nieomyślne.”<sup>39</sup> Pogląd ten wydaje się bliski przeświadczeniu Bergsona, że twórczy czyn rozrywa koło tego, co dane i oparte na rozumowych przesłankach<sup>40</sup>. Stąd programowy kreacjonizm poety podszyty bywa intuicjonizmem, który zachęca do podejmowania prób dotrzymania tempa nieprzewidywalnemu, ruchliwemu życiu. Głównym celem tej aktywności jest jednak, zgodnie z deklaracjami Karpowicza, odnalezienie *eidosu* opisywanej rzeczy – czyli zamierzenie, którego ostateczna realizacja wciąż odsuwa się w przyszłość. Z pomocą przychodzi pisarzowi wyobraźnia jako siła uwidaczniania tego, co hipotetycznie (i ejdetycznie) zawierać się może na przykład w owym „drzewie niebywałym”. Autor *Sztuki niemożliwej* rzecz tak objaśnia:

<sup>36</sup> Tomasz Tabako, *Przyspieszenie...*, s. 15.

<sup>37</sup> Zob. Jacek Trznadel, *Kształt wyobraźni zorganizowanej*. W: Idem, *Róże trzecie. Szkice o poezji*. Warszawa 1996, s. 111.

<sup>38</sup> Tomasz Tabako, *Przyspieszenie...*, s. 15.

<sup>39</sup> Tymoteusz Karpowicz, *Sztuka niemożliwa...*, s. 52.

<sup>40</sup> W książce równie bliskiej Karpowiczowi, co i Leśmianowi, pisze Henri Bergson: „Do istoty rozumowania należy zamykanie nas w kole tego, co dane. Ale czyn rozrywa koło.” (Henri Bergson, *Ewolucja twórcza*. Przeł. Florian Znaniecki. Warszawa 1957, s. 173). Edward Balcerzan wspomina Karpowicza jako człowieka, który „spełniał się w dynamice, tworzył skokami, od przepaści do przepaści, od budowli do budowli, od stylu do stylu” i podobne rozwiązania polecał innym: „Doradzał Bogusławie [Latawiec – M.K.] w listach, by zmieniała swój sposób pisania, nawet gdyby, zmieniony, przez pewien czas miał okazać się gorszy” (Idem, *Która twarz była prawdziwa?* „Odra” 2005, nr 10, s. 32–33).

W zachowaniu się ponad możliwość jest dużo ludzkiej rozpacz, ale jeszcze więcej radości. Jest w nim przede wszystkim konieczność niezwykła, którą lepiej rozumie ten, kto z większą przyjemnością otwiera drzwi niż zamyka. Otwieranie się i nazywanie otwartego. Przeczucie równoległego do rozwoju *élan vital* języka. Człowiek pierwotny, obdarzony wyobraźnią (lepiej chyba powiedzieć: który sam się obdarował wbrew zakazom bogów) spostrzegł coś, co wyrasta z ziemi, potężnieje z roku na rok, chroni przed deszczem i nadmiarem słońca, daje owoce, budulec, opał i nazwał to drzewem (czy drzewo już było nazwane, kiedy powstawało?). I była chwila, bardzo krótka, kiedy słowo było drzewem, a drzewo: słowem »drzewo«. Ta ejdetyczna jedność została jednak zagubiona w procesie konwencjonalizowania się nazw (...). / Ale tamto pierwsze drzewo człowieka i jego pierwsza nazwa tkwi w naszym doświadczeniu genetycznym związanym z tym drzewem (archetyp). Jeśli więc opisujemy, malujemy, rzeźbimy lub muzycznie przedstawiamy drzewa niebywałe, to być może poszukujemy tych doznań, które ludzkość cała przeżyła z istotą drzewa. I choć nigdy się drzewa tego nie odnajdzie (...) i do końca nie określi, bo jest to niemożliwe, artysta podejmuje te wyprawy w głąb niemożliwego (...).<sup>41</sup>

## Zaproszenie do rozwoju

Wyrażenie „słoję zadrzewne”, poza tym że jest „kategorią niemożliwości” (a może raczej dlatego, że nią jest), niesie ze sobą zaproszenie do rozwoju. Już samo drzewo to „wyraz życia niewyczerpanego pod względem wzrostu i bujności”<sup>42</sup>. Jego byt, ujmowany zwykle nie w wymiarze indywidualnym, ale gatunkowym, jest swoistym zamachem na nieskończoność: z jednej strony objawia się jako istnienie nieograniczone, prawie nieznające śmierci, niebywale płodne i z wielką łatwością rozprzestrzeniające się; z drugiej – fascynuje niesamowitą mnogością postaci i ich zróżnicowanym kształtem. Można by więc powiedzieć, że stanowi marzenie o formie, która jest wiecznie żywa i za każdym razem różna:

Rośliny znajdują się w głównej strudze istnienia. Są lepiej osadzone w bycie niż człowiek, zwierzęta a nawet rzeczy, które nie rozumieją co to ruch i zmiana. Ich zasadą jest metamorfoza – metamorfoza wpisana w cykl przemian natury, powtarzająca się wedle zawsze tego samego scenariusza, metamorfoza więc jako skodyfikowane przechodzenie od formy do formy. Dla człowieka to wzór niedościgły. Metamorfozy

<sup>41</sup> Tymoteusz Karpowicz, *Sztuka niemożliwa...*, s. 52–53.

<sup>42</sup> Juan Eduardo Cirlot, *Słownik symboli*. Przeł. Ireneusz Kania. Kraków 2000, s. 115.

człowieka często kończą się katastrofą, zawsze zaś są co najwyżej nieudolnym naśladowaniem akcji, która nieruchawym roślinom przychodzi bez trudu.<sup>43</sup>

Warto jednak zwrócić uwagę, że okładka antologii Karpowicza nie prezentuje słoików tak, jak sobie najchętniej wyobrażamy słoje, to jest: w przekroju poprzecznym, pokazującym rozwój drzewa w jego okrągłości – tej „okrągłości, która jest zwycięstwem nad przypadkami formy i kapryśnymi zdarzeniami ruchu”<sup>44</sup>. Przyrosty są tu widoczne tylko jako ułożone horyzontalnie linie, otwarte pierścienie, sugerujące rzeczywistość zorientowaną na odkrywanie kolejnych warstw, nastawioną głównie na rozwój, koniunkcję. „Drzewo – powie Fryderyk Nietzsche – jest co chwila rzeczą nową. Afirmujemy *formę*, ponieważ nie chwytałyśmy subtelności ruchu absolutnego”<sup>45</sup>. Z słoików czerpać można naukę o stawaniu się: tutaj na jednym planie równocześnie spotykają się różne wymiary czasowe rzeczywistości, co pozwala doświadczyć dziania się, dotknąć świata przedstawionego w rozwoju. Przekrój drzewa odsłania dynamikę istnienia, jego procesualny, ruchomy charakter i nieostateczność osiągniętej formy<sup>46</sup>.

\* \* \*

Jest to tym ważniejsze, że pierwsze ze słów tytułu antologii Karpowicza ma w kontekście wcześniejszej twórczości poety znaczenia szczególne. Zanim bowiem pisarz na dobre wkroczył na rozwidlające się ścieżki „trudnego lasu”,

<sup>43</sup> Stanisław Rosiek, *Ludzie i rośliny*. W: *Literacka symbolika roślin...*, s. 155.

<sup>44</sup> Cytuję we własnym przekładzie według wydania: Gaston Bachelard, *The poetics of Space*. Translated by Maria Jolas. Boston 1992, s. 240.

<sup>45</sup> Cytuję za: Roland Barthes, *Przyjemność tekstu*. Przeł. Ariadna Legeżyńska. Warszawa 1997, s. 57.

<sup>46</sup> Słoje drzewne powiadają, jak wiadomo, o rozroście rośliny, są zapisem przekształceń, ale także – dodam jednak dla porządku – świadectwem przejść od okresu spoczynkowego do okresu wegetacyjnego. Gdyby rzecz odnieść do konstrukcji zaproponowanej przez Karpowicza, trzeba by mówić z jednej strony o „spoczynkowej” wartości tekstów zgromadzonych w antologii, z drugiej zaś o „zadrzewnym” przyroście ich znaczeń. W pierwszym przypadku chodziłoby więc przede wszystkim o możliwość – inna sprawa, czy w ogóle dopuszczoną przez autora – rozpoznania utworu jako autonomicznej całości, funkcjonującej na zasadzie faktycznego bądź pozornego przytoczenia (przypomnijmy: większość stanowią w antologii Karpowicza tekstach niepublikowane). Ale też, zapewne, należałoby wspomnieć o statusie wierszy raz na zawsze unieruchomionych, spisanych, „uwięzionych” w rygorystycznie ustalonych relacjach.

W drugim przypadku uwaga koncentrowałaby się na tym, co jest właściwym przedmiotem zabiegów antologisty, co dzieje się pomiędzy tekstami i dezaktualizuje ich „spoczynkową” wartość – czyli z jednej strony na wypracowanej dynamice znaczeń: ruchu przekształceń, komentarzy, korekt, demontaży, zwrotów, a więc wszelkich działań wedle dyrektywy ogłoszonej w ostatnim tekście *Zwiastowania*: „mów lecz niszcz litery” (*Aksjomat ekstensjonalności*, s. 33); z drugiej – na znaczeniach „otwartych”, dopiero wytyczonych sensach, by tak rzec, spod znaku „samo-się-przemień” (*Zza okularów*, s. 13).

najpierw postawił „znak równania” pomiędzy drzewem a samym człowiekiem. Zestawiając słoje drewna z ludzkim sercem, znalazł wspólny mianownik dla obu zjawisk w kruchym mechanizmie życia:

uniwersalny znak równania  
pomiędzy słojem celulozy  
a zastawkami w sercu kruchym

(*Matka w krześle drewnianym*, s. 216)

Można by zatem przypuszczać, że gdy używa określenia 'słoje', tym razem dla nazwania osobistej antologii, po raz kolejny wprowadza owo stare równanie. Równanie, w którym dzieje rozrastającego się drzewa są równocześnie dziejami rozwoju człowieka – i odwrotnie. Wydaje się, że przede wszystkim w tym podwójnie denotacyjnym porządku trzeba by odczytywać tytuł Karpowiczowskiej antologii. Paralela losów zwyczajowo naprowadza na trop życia rozwijającego się między kołyską<sup>47</sup> a trumną, pomiędzy niepowtarzalnym zdarzeniem narodzin a „uniwersalnym strojem drewnianym” (*Matka w krześle drewnianym*, s. 216). Na współistnienie wskazuje także (wyraźnie obecna w antologijnych nawiązaniach) *Biblia*, która rozpisuje historię ludzkości od drzewa życia i poznania przez Krzyż Chrystusa aż po drzewo apokaliptyczne. Poeta, niczym biblijny Adam, zdaje się wykorzystywać drzewo jako „furtkę do niewystarczalności”<sup>48</sup>, w zgodzie z przekonaniem, że właśnie „wraz z drzewami możemy wyrosnąć ponad siebie”<sup>49</sup>.

Toteż o pomysł na antologię powie: „Chodzi (...) o kategorię rozwojową (...) życia, możliwość wpisania się swoimi pozadrzewnymi słowami w coś poza nami”<sup>50</sup>. Porozumienie ze stającą się rzeczywistością osiąga poeta, oczywiście, tworząc, nie pozwalając zastępnąć własnemu dziełu, a więc i sobie samemu jako jego autorowi w zamkniętej, dookreślonej postaci. Oznacza to, że czyni on z pisania w jakimś sensie równoważnik istnienia, a na pewno – równoważnik

<sup>47</sup> Od przywołania motywu kołyski w jednym z pierwszych wierszy rozpoczyna się i antologijna opowieść Karpowicza (*Potrzeba lęku*, s. 11).

<sup>48</sup> Manfred Lurker, *Uniwersalność symbolu drzewa*. W: Idem, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*. Przeł. Ryszard Wojnakowski. Kraków 1994, s. 215.

<sup>49</sup> Ibidem, s. 224.

<sup>50</sup> *Świat niemożliwy...*, s. 11.

poznania. Proces poznawania jest aktywnym kreowaniem, konstytuuje sens rzeczywistości (poza jej zmysłową manifestacją). Dlatego z tytułem, który dla antologii obrał Karpowicz, wyjątkowo dobrze wydają się współbrzmieć słowa czołowego fenomenologa:

Poznać świat to znaczy wybuchnąć ku niemu, wyrwać się z własnej wilgotności gastrycznej i pędzić tam, ponad mną ku temu, co nie jest mną, blisko drzewa i jednak poza drzewem, bo nie mogę już zagubić się w nim, a ono z kolei nie może rozpuścić się we mnie – poza nim, poza mną.<sup>51</sup>

Karpowiczowskie drzewo życia tworzy jedność z drzewem świadomości, zdanie poety w tej kwestii wydaje się jednoznaczne: „Nie warto żyć bez poznawania”<sup>52</sup>. Toteż samego siebie, jako człowieka i jako pisarza, sytuuje on przede wszystkim w przestrzeni myślowej, wprost deklarując w rozmowie z Beresiem: „Mój świat jest »myślany«. Uważam się za człowieka prawdziwego wyłącznie w tym świecie.” A ponieważ stawia tym samym znak tożsamości między granicami poznawczego ruchu a granicami egzystencji, może – jak niegdyś Julian Przyboś<sup>53</sup> – mówić o... równaniu się ze światem:

„*Stoje zadrzewne*” są próbą pokazania, że moje drzewo życia i świadomości osiągnęło taki stan, w którym nie może się już zmieścić w obszarze rzeczywistej cyrkulacji soków i wychodzi poza siebie. Innymi słowy dopracowałem się poczucia, że inny człowiek, społeczeństwo, naród, ludzkość, a nawet cały wszechświat są częścią mnie. A ja jestem częścią tego wielkiego układu. Jest to zatem stan wyjścia poza siebie samego, a równocześnie próba zakreślenia granic tej innej egzystencji, szerszej niż moja egzystencja fizyczna.<sup>54</sup>

*Stoje zadrzewne*, zgodnie z zamysłem autora, byłyby zatem jedną z prób włączenia się w Całość poprzez poznawanie: bycie–tworzenie („stan wyjścia poza siebie”), jak i próbą syntezy jak największej ilości wymiarów ludzkiego

<sup>51</sup> Edmund Husserl, artykuł opublikowany 1 stycznia 1939 roku w „La Nouvelle Revue Française”. Cytuję za: Maria Delaperrière, *Metafora absolutu (O poezji Przybosia)*. W: Eadem, *Dialog z dystansu*. Kraków 1998, s. 143–144.

<sup>52</sup> Karpowicz, *Homo viator w polskiej poezji współczesnej*. W: *Literatura polska na obczyźnie*. Red. Józef Bujnowski. T.5. Londyn 1988, s. 105.

<sup>53</sup> W Przybosiowym *Kamyku z wysokich gór* czytamy: „i jestem – jestem nadmiernie, równam się ze światem!” (Julian Przyboś, *Utwory poetyckie*. T. 1. Oprac. Rościsław Skręt. Kraków 1984, s. 301).

<sup>54</sup> *Świat niemożliwy...*, s. 11.



życia („zakreślenia granic tej innej egzystencji”). Temu służy między innymi konstrukcja wyboru, z jednej strony nierespektująca skostniałej formuły tradycyjnej antologii, z drugiej – odwołująca się do ujęć całościujących, takich jak chociażby kanwa myślowa zbioru oparta na życiu Chrystusa, a traktowana przez poetę nie jako próba wpisania się w apokryf, ale jako liczman losu, który zwykle prowadzi drogami narodzin, cierpień, śmierci i zmartwychwstań<sup>55</sup>.

### Argonautyka pozatekstowa

Na tym jednak, jak można przypuszczać, nie kończy się rozrost „drzewa” i nie kończy się też zakreślanie granic, do których sięgają jego gałęzie poznania. Karpowiczowski projekt całościowego widzenia świata nie byłby pełny bez uwzględnienia aktywności czytelnika. Poeta wielokrotnie deklarował co prawda, że pisząc – programowo – nie liczy się z odbiorcą, by ten nie ograniczał jego kreacyjnych, koncepcyjnych i poznawczych dążeń. Niemniej jednak w ostatecznym rozrachunku przedsięwzięcie twórcze, które koncentruje się na próbach dotarcia do dziejącej się rzeczywistości, żywej Całości, a przy tym oparte jest na przesłankach etycznych, przede wszystkim potrzebuje właśnie zaangażowanego czytelnika, musi niejako „wciągnąć” go w zamierzenia projektu.

Czym są z tej perspektywy tytułowe „słaje zadrzewne”, ów znak sztuki „niemożliwej”, która nieustannie się dokonuje i jednocześnie wciąż pozostaje niedokonana? Otóż, warto przypomnieć o pewnym typie metafory, który Karpowicz odkrywa w twórczości autora *Pióra z ognia*, a ze szczególnym zapalem omawia na przykładzie poezji Krystyny Miłobędzkiej. Reprezentacyjny przykład tego tropu pochodzi z Przybosiowej *Nowej róży*, pisarz mówi o nim w sposób następujący:

(...) w zdaniu poety „Stuknij dwa razy w stół a raz poza” nie zawiera się – werbalnie, językowo-zwyczajowo – ani krztyny tradycyjnego bi-materiału metaforycznego. Jest to oschłe polecenie jakiegoś „opukiwacza” powierzchni, znudzonego perkusisty gramatyki i leksyki. Dopiero zmaterializowanie „poza”, w percepcji czytelnika – całkowicie poza tekstem, poza komunikatem, poza zapisem słownym – stwarza byt metaforyczny o sile magii (*creatio ex nihilo*). Pokazuje

<sup>55</sup> Zob. Ibidem.

zawrotne perspektywy budowy szeregu semantycznego, który swoją intencjonalnością przekracza gramatykę i leksykę i powołuje do istnienia nowy byt przedmiotowy. Cień stołu (słowny) staje się stołem.<sup>56</sup>

Metafora taka, a więc zgodnie z określeniami poety: metafora otwarta, przyimkowa, katalektyczna czy wreszcie – niedokonana, dąży do scalenia rzeczywistości istniejącej w tekście z rzeczywistością pozatekstową. Przenosi więc po części na czytelnika wymóg tworzenia i układania, zmusza do udziału w konstruowaniu brakujących elementów. Swym niedokonanym kształtem i intencjonalnością z jednej strony, z drugiej zaś dążeniem do przeistoczenia tego, co pojęciowe, w „krew i ciało” – łudzaco przypomina koncept „sztuki niemożliwej”. W samych *Słojach zadrzewnych* o konieczności zespolenia rzeczywistości piszącego i czytającego mówi się bezpośrednio, najpierw w finale tej części antologii, która nawiązuje do kompozycji *Odwróconego światła*, a potem drugi raz w *Rozwiązywaniu przestrzeni*:

no anno anno domini anno no anno obudź się pośrodku jakiegokolwiek roku  
jakiegokolwiek stulecia bo to nieważne jakiego byle stanąć choć raz jeden pośrodku  
wiatru i choć raz jeden osłonić oczy liściem przed nadmiarem światła

(*Historia białopiennego źródła*, s. 240)

nigdy nie było wczoraj nigdy nie będzie jutra  
jest tylko dziś ten moment w którym to piszesz lub czytasz te słowa  
tylko w tym momencie możesz rozstrzygać ich sens (...)

a popiół może być wczorajszy lub jutrzejszy

(*W tej chwili*, s. 286)

Dla świata znaczeń do maksimum skoncentrowanego na bieżącym biegu myśli, jej teraźniejszości, dynamice, rodzeniu się i zanikaniu, na pogoni za sensem, który nie odrzuca swej przygodności, historyczności i każdorazowo potwierdzanego uzależnienia od kontekstu – najdalszą konsekwencję otwarcia

<sup>56</sup> Tymoteusz Karpowicz, *Metafora otwarta. O poezji Krystyny Miłobędzkiej*. „Pomosty” 2004, nr 9, s. 18.

jest otwarcie na rzeczywistość współtworzoną w momencie lektury przez czytelnika. Dlatego Karpowicz, mówiąc o konstrukcji *Słojów zadrzewnych*, potwierdza ostatecznie jego rolę w przedsięwzięciu:

Chodzi tu o rytm życia, drganie. Już u źródeł filozofii i myślenia ludzkiego świat dzielono na to, co żyje, i na to, co jest martwe. To, co drga, czyli porusza się, jest żywe, a co się nie porusza, czyli nie drga, jest martwe. Ja zatem usiłuję zrobić wszystko, żeby pchnąć czytelnika na właściwe tory, ale nie we wszystkim mogę mu pomóc, bo on sam musi odnaleźć w sobie to pulsowanie materii, pulsowanie życia, które jest czymś szerszym niż suma istnień jednostkowych.<sup>57</sup>

Tłumacząc w tym kontekście tytułowy koncept antologii, trzeba by zatem odnosić „zadrzewność” słojów do owych układów znaczeń aktywnie, na bieżąco realizowanych przez odbiorcę, do „argonautyki pozatekstowej”<sup>58</sup> (by posłużyć się określeniem stosowanym przez pisarza w przypadku metafory otwartej) lub powiedzieć słowami ulubionego poety Karpowicza – czyli Rainera Marii Rilkego:

Jesteś tym drugim jego samotności,  
Statecznym środkiem jego monologów;  
I każde wokół ciebie zakreślone koło  
Przydaje mu słój czasu nowy.<sup>59</sup>

<sup>57</sup> *Świat niemożliwy...*, s. 11.

<sup>58</sup> Tymoteusz Karpowicz, *Metafora otwarta...*, s. 23.

<sup>59</sup> Rainer Maria Rilke, *Księga o życiu mnicha (Modlitwy)*. Przeł. Andrzej Lam. Sopot 2005, s. 14–15.

## Logika odbitki

W filmie dokumentalnym autorstwa Mirosława Spychalskiego i Jarosława Szody, poświęconym Karpowiczowi<sup>1</sup>, zobaczyć można między innymi scenę następującą: przyszedł autor *Słojów zadrzewnych* stoi właśnie w swoim ogrodzie w Oak Park, półobrócony do widza jedną ręką wskazuje na znajdujący się za jego plecami gęszcz nadspodziewanie wysokich krzewów i mówi: „Mam projekt, żebyśmy się przedzierali... przez ten chruśniak malinowy, Leśmianowski. Co, możemy?” Scena, zręcznie wychwycona przez twórców filmu, pozbawiona przy tym sytuacyjnego kontekstu (nie widać tych, do których w rzeczywistości skierowana jest przywołana kwestia; obrazu nie poprzedza ani nie następuje po nim żadne związane z wypowiedzią zdarzenie) stanowić ma – jak można przypuszczać – rodzaj ekscentrycznego zaproszenia do świata pisarza, w tym także do świata jego tekstów<sup>2</sup>.

„Tak, tu by się specjalne jakieś urządzenie nadało do wyrąbywania ścieżki” – doda już poza kadrem poeta. Ale przede wszystkim objaśni, że choć – ze względów oczywistych – nie jest to chruśniak w pełni Leśmianowski, niemniej jednak dzieli z tamtym obfitość kształtów i kolorów, a w szczególności dziedziczy coś z koncepcji poetyckiej niebywałego ogrodu Pana Błyszczuńskiego<sup>3</sup>.

Czy można te konstatacje odnieść do praktyki twórczej autora *Słojów zadrzewnych*? Sądząc po tytule antologii osobistej Karpowicza, po Leśmianie przejmując poeta marzenie o wejściu w kreacyjną „gęstwinę, co szumiała poza życia drogowskazem”, a więc w „roznicestwioną liściato” rzeczywistość działań

<sup>1</sup> „Tymoteusz Karpowicz”, program 2 TVP, 1994.

<sup>2</sup> Po tej scenie przywołane zostają kolejno wypowiedzi krytyków i historyków literatury na temat *Odwróconego światła*.

<sup>3</sup> Rozmowy przeprowadzone przy okazji nagrywania filmu zostały spisane i ukazały się w postaci książkowej: Mirosław Spychalski, Jarosław Szoda, *Mówi Karpowicz*. Wrocław 2005. Cytaty i komentarze podaję za: *op. cit.*, s. 28.

twórczych. Kto zechce skorzystać z gościny pisarza, wkroczy do świata „znikliwego”, opartego na kreacji... szumiącej zamętem i utratą<sup>4</sup>. Ale też, z drugiej strony, znajdzie się w obliczu istnienia, które – jak u Leśmiana – próbuje utrwać się w odbiciach sugerujących pracę świadomości. Będzie więc musiał uwzględniać podczas lektury jednocześnie płochliwość znaczeń niesionych przez słowo i próby podtrzymania ulotnego sensu, nie zapominając przy tym, że w projekcie Karpowicza malinowe ustronie przemienia się już wyraźnie w przestrzeń leśną: obszar trudny, zmuszający do myślowego „przedzierania się” przez gąszcz splątanych ze sobą i coraz to innych wątków<sup>5</sup>.

### Piły, siekiery, topory

Tytuł antologii osobistej Karpowicza potwierdza zamiłowanie pisarza do wątków przyrodniczych, z naczelnym motywem zawsze żywotnych drzew. W tym sęk (a może raczej: słój), że do umiłowanego lasu – jak zapewniał sam poeta – wchodzi się po wszystko<sup>6</sup>. Tak, jak i sękate drewno, jest on synonimem tego, co wieloznaczne i na tyle złożone, że nie poddaje się powierzchownym, jednostronnym określeniom. W rozmowie ze Stanisławem Beresiem powie więc Karpowicz:

<sup>4</sup> Cytuję i parafrazuję tekst Bolesława Leśmiana, *Pan Błyszczynski*. W: Idem, *Poezje zebrane*. Oprac. Aleksander Madyda. Toruń 2000, s. 469–470. Sam Karpowicz przedstawia projekt kreacji „szumiącej” utratą i jednocześnie opartej na odzyskiwaniu utraconego, w jednym z tekstów zamieszczonych w antologii: „teraz się tylko domyśl w matce arboretum / dwóch wysokości w jednej smudze szyi: / tej sięgającej w zapadanie życia / tej wybujałej poza loki śmierci / a będziesz szumiął tak jak nikt nie milczał” (*Szum*, s. 125).

<sup>5</sup> Inspirowany twórczością autora *Łąki* „malinowy las” pojawia się jednak we wczesnej twórczości Karpowicza. Znany jeszcze z *Kamiennej muzyki* wiersz *Nikt nie wie* opowiada o jego istnieniu „w szparze zachodu / w nie domkniętej zorzy”. Innymi słowy, las ów „dzieje się” tyleż poza sferą dziennych oczywistości, co i z dala od całkowitego mroku. Jest ekspresją tego, co skrywa się między końcem jednej a początkiem drugiej rzeczywistości. Ciekawe, że w lesie tym znak rozpoznawczy Leśmianowskiego ogrodu, „cudny niebyt dziewczyn”, zostaje zastąpiony przez... kołyszącego „drewnianymi” biodrami wisielca, już zmarłej dziewczyny: „I nikt nie wie nikt naprawdę nie wie / dlaczego w tym malinowym lesie / wisi także malinowa / dziewczyna / i kołysze / drewnianymi / biodrami” (Idem, *Wiersze wybrane*. Wrocław 1969, s. 37). Można by zatem pokusić się o pomocnicze zestawienie, zakładające, że o ile bolączką Pana Błyszczynskiego była miłość niewcielona, która w decydujący sposób podważała realność ogrodu i nie pozwalała by jego twórca zakorzenił się emocjonalnie w wykreowanym miejscu, o tyle dla Karpowicza, także jako autora *Słojów zadrzewnych*, jednym z głównych wyzwań poetyckich, jakie podejmuje, jest: zmierzyć się z zamartłą rzeczywistością i „wykrzesać” na nowo świat żywy.

<sup>6</sup> Zob. T. Karpowicz: *Poezja niemożliwa. Modele Leśmianowskiej wyobraźni*. Wrocław i in. 1975, s. 153.

(...) jestem traczem, ale piłuję prawdę, kawałek po kawałku. (...) tracz świadomości, tracz poznania! Rzeczywiście, trzeba piłować, trzeba ciąć.<sup>7</sup>

Piły, siekiery czy topory (tak, jak i noże), nierzadkie w tej poezji, to oczywiście narzędzia ambiwalentne. Usłużne w przekształcaniu natury w kulturę – pozwalają zamienić nieodróżniony chaos przyrody w świat uformowany, poddają materię kreacyjnej, koncepcyjnej obróbce. Karczują lasy, wytyczają ścieżki, torują rzekomo drogi światła w ciemności<sup>8</sup>. Niemniej jednak drugą stroną ich działalności sensotwórczej jest nieodłączna w takim wypadku przemoc, dążność do ustanowienia formy o konkretnych kształtach, najlepiej według planów uprzednio obmyślonych. Dlatego człowiek z siekierą, który zwykle staje na drodze Karpowiczowskiego lasu drzew i lasu-języka, oznacza przede wszystkim tego, który odcina wciąż przyrastające, zmienne gałęzie poznania: narusza to, co jawi się jako wolność i niczym nieograniczone pole możliwości<sup>9</sup>. Nacenzurowane bywają zatem w „trudnym lesie” poezji Karpowicza zarówno rzeczy „zbyt stale pomyślane / od siekiery” (*Do brzozy wyraźnie*<sup>10</sup>), jak i „rodzące głos wyraźny” piły czy toporzyska (*Poruszenie lasu*<sup>11</sup>). Ze względu na podobieństwo w sposobie działania, narzędzia te trzeba by przyrównać do słów, językowych instrumentów, którymi dysponuje lasu tego

<sup>7</sup> *Świat niemożliwy*. Rozmowa z Tymoteuszem Karpowiczem, przeprowadzona przez Stanisława Beresia, opracowana przez Kingę Peterkę i Patrycję Fiodorow. „Plus Minus”, dodatek do „Rzeczpospolitej”, 27–28 sierpnia 2005, s. 10.

<sup>8</sup> Zob. Władysław Kopaliński, *Słownik symboli*. Warszawa 2001, s. 432. Mówiąc o przedzieraniu się przez las ku światłu, nie sposób nie wspomnieć o metaforze, jaką dla dróg myślenia stworzył Martin Heidegger. Wejść na drogi lasu to wejść na drogi myślenia, „które często zarastają i kończą się chaszczami, w których nie postąpiła noga ludzka”, ale to także przedzierać się ku polanie, której z nagłą ustępuje miejsca ciemna przestrzeń lasu. Jest to wędrówka przez świat, przez siebie – ku prawdzie, ku dziełu. (Zob. motto do książki Martina Heideggera, *Drogi lasu*. Przeł. Jerzy Gierasimiuk, Robert Marszałek, Janusz Mizera, Janusz Sidorek, Krzysztof Wolicki. Warszawa 1997).

Choć celem Karpowicza, wedle składanych deklaracji, było przedzieranie się ku rzeczywistości (o czym jeszcze będę pisała), jego las języka, zwłaszcza jeśli chodzi o ostatnie książki, wydaje się bliższy postmodernistycznej figurze zagubienia – lasu, który niemal całkowicie wypełnia pole widzenia, nie pozwalając zaistnieć niczemu poza sobą. Punkt docelowy jest wszak, zgodnie z zapewnieniami pisarza, punktem „niemożliwym”. (Por. Tadeusz Sławek, Tadeusz Rachwał: *Maszyna do pisania. O dekonstrukcjonistycznej teorii literatury Jacquesa Derridy*. Warszawa 1992, s. 89–94).

<sup>9</sup> Por. Erazm Kuźma, *Destrukcja symboliki roślinnej w poezji Tymoteusza Karpowicza*. W: *Literacka symbolika roślin*. Red. Anna Martuszevska. Gdańsk 1997, s. 182.

<sup>10</sup> Tymoteusz Karpowicz, *Wiersze wybrane...*, s. 126.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 127.

twórca. Z jednej strony bowiem, jak i one, marzą o szumiącej mowie drzewa, o wypowiedaniu się samym przedmiotem<sup>12</sup>:

obruszyły się topory  
na trzonki z drewna  
że z szumem nie podnoszą  
lasu (...)

(*Poruszenie lasu*<sup>13</sup>)

Z drugiej zaś, podobnie jak każde zbyt toporne słowo, unicestwiają ów głos drzewa „pragnieniem jego szumu” (*Trudny las*, s. 166):

bo tylko je powieść  
na pokuszenie śpiewu  
las się zaraz wyjaśni z ciszy  
światło po nim nastanie

(*Poruszenie lasu*<sup>14</sup>)

Światło, często kojarzone z nagłym olśnieniem, iluminacją, tutaj ukazane bywa jako efekt działań destrukcyjnych<sup>15</sup>, jako – nieprzynosząca chwały – konsekwencja unicestwienia lasu, synonimu „szumiącej” wieloznaczności. Praca ostrzy-słów zdaje się jednoznacznie brutalna, pozornie „jasna” i oczywista. W poezji Karpowicza, która przechowuje obraz rzeczywistości ufundowanej na zbrodni i gwałcie, wszelkie ostre narzędzia z łatwością zyskują bowiem wymiar katowski: ścinają nie tylko drzewa, ale i równie chętnie siekają ręce, szyje, głowy – rąbią drewno i rąbią mięso.

<sup>12</sup> Myśl o mówieniu rzeczą jest oczywiście Norwidowska, ale samo marzenie o „drzewosłowniu” dzieli Karpowicz z Julianem Przybosiem. O Przybosiowych słowach-rzeczach pisze poeta w artykule opublikowanym po śmierci autora *Wiecej o manifest*. (Tymoteusz Karpowicz, *Słowo u Przybosia*. „Profile” 1970, nr 12, s. 27–29).

<sup>13</sup> Tymoteusz Karpowicz, *Wiersze wybrane...*, s. 127.

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> O tym, że światło w poezji Karpowicza waloryzowane bywa negatywnie, a słowo okazuje się „narzędziem z ciemności” pisze Erazm Kuźma (zob. Idem, *Odwrócony Przyboś, czyli Karpowicz*. W: *Przez znaki – do człowieka*. Red. Barbara Sienkiewicz. Poznań 1997, s. 123–124).

„Siekierą mów do siekiery” (*Siekierą mów do siekiery*, s. 97) – nie bez ironii zaleca się w jednym z tekstów autora *Słojów*. A jednak... jest i tak, że to właśnie ciosy zadane toporem, siekierą różnicują świat na stronę prawą i lewą, rozwarstwiają go i znacząco komplikują, rozwidlając jego ścieżki. Nieprzypadkowo słowo labirynt pochodzi od starogreckiego słowa *labrys*, określającego podwójny topór o sakralnym przeznaczeniu, i nieprzypadkowo podróż po takim labiryncie polega na zmiennym ruchu ku śmierci i ku życiu<sup>16</sup>. Podobna ambiwalencja, zwłaszcza w późniejszym okresie twórczości, towarzyszy także pracy Karpowiczowskich siekier. Jacek Trznadel sugeruje, że za ich pomocą przedstawiona jest między innymi indywidualizacja jednostki:

Siekierzy i ostre narzędzia godzą w kobiece części rodne, jest to erotyzm jako gwałt, uzupełniony gwałtem dziecka przychodzącego na świat i rozrywającego matkę. (...) Aby się przemienić, rozwinąć, sprostać nowemu obrazowi świata, godzimy w to, z czym przyszlismy na świat, w miejsce naszych narodzin – w matkę. Zrywanie z sobą przeszłym nie może się dokonać – łagodnie. Matka – to historia szeroko pojęta, kultura, wreszcie podlegająca przemianie część własnej osobowości, nasz własny dualizm, noszący znamię narcyzmu, jaki w stosunku matka-syn czy syn-matka się ujawnia.<sup>17</sup>

Już w *Porannych drzwiach do ogrodu* mówi się o siekierze, która stwarza drzwi, umożliwiając najważniejszy dla filozofii tego świata proces „otwierania się”, przekraczania domkniętych szczelnie granic. Co najmniej od czasu *Odwróconego światła* topory działają „w imię dwuziarna ostrza”, przekazując wiedzę o kontrowersyjnym podłożu narodzin człowieka oraz jego osobowości: „w tym miejscu cię urodzi ziemia / gdzie wbijam w jej lędźwie siekierę / (...) / każdy drwal na macosze / lub matce swojej ciosa”, jak i o dwuznaczności wpisanej w samo istnienie: „rozszczepiaj się od ręki / na tego co będzie rodził / i tego co będzie zabijał” (*Drwal*)<sup>18</sup>. Teksty powtórzone w *Słojach zadrzewnych*, wykazują, że narzędzie drwala to zarazem instrument kosmogonii i destrukcji

<sup>16</sup> Zob. Piotr Kowalski, *Siekiera*. W: Idem, *Leksykon. Znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*. Warszawa 1998, s. 512.

<sup>17</sup> Jacek Trznadel, *Metafizyczna silva rerum, czyli poezja możliwa i niemożliwa (o Odwróconym świetle Tymoteusza Karpowicza)*. W: Idem, *Płomień obdarzony rozumem*. Warszawa 1978, s. 120.

<sup>18</sup> Tymoteusz Karpowicz, *Odwrócone światło*. Wrocław i in. 1972, s. 52.



świata, dzięki któremu jedność generuje z siebie wielość, a potem ją unicestwia: „siekierą brzuch otwiera i siekierą zaszywa / miętna arkę noego (...)” (*Trójbrzeźna kołysanka*, s. 70). Ono też ucieleśnia brutalność przebudzenia jednostki z zastoju, kiedy „siekierę z lędźwi / własnych dostaje i płata zastałą krew w miednicy / serca” (*Trójbrzeźna kołysanka*, s. 70). Siekiera funkcjonuje tu przede wszystkim jako potencjalny, choć zawsze ambiwalentny, instrument, który może zainicjować przemianę czy nawet przysłużyć się prawdziwej odnowie świata: „i człowiek / mógłby odetchnąć człowiekiem gdyby nie / jego stare nozdrza (...) / (...) bić w nie siekierą – / Bóg cofnie oczy za plecy rodzaju” (*Glina*, s. 23), „po siekierze drzewo / rozplątane myśli” (*Rąbanie drzewa*, s. 90), „O przenajświętszy ciosie Bez ciebie obce i własne czaszki nie mają sensu istnienia” (*Siekiera*, s. 170). Rzeczywistość „operowana” toporem rozczepia się na wielość nowych sensów, jak drzewo, które dzięki pracy drwala odsłania wieloliniowy rysunek słoików.

### Słoje na przekrojach

Dzięki symetrycznemu rozłożeniu wierszy na sąsiadujących stronach, otwarta książka jest jednym z „przekrojów”, sprawnie odkrytych przez tracza-antologistę „słojowych” wnętrzu jego tekstowego świata. Ze słoików, jak wiadomo, wyczytać można historię drzewa. Lecz w zaprezentowanym układach przeszłość i przyszłość (także te momenty „sprzed każdej chwili” kreacji i „spoza”) żyją niejako w teraźniejszości, składają się na misterium zwielokrotnionego istnienia. Poeta wskazuje na metahistorię czy za-drzewność drzewa, na konieczność przekraczania raz domkniętych granic wiersza i zmuszania go do rozrostu.

Lecz jeśli tę dendrologię czytać jako poetologię, to wyrastające niezależnie wariacyjne wątki myślowe powinny, poza rozłożystością znaczeń, ujawniać również właściwą drzewu „logikę odbitki”:

Wszelka logika drzewa jest logiką odbitki i reprodukcji. (...) Polega na przekalkowaniu czegoś, co narzuca się gotowe, w oparciu o strukturę, która

nadkodowuje, albo też oś, która podtrzymuje. Drzewo artykułuje i hierarchizuje odbitki, odbitki są niczym liście drzewa.<sup>19</sup>

Wiersze rozłożone na sąsiadujących stronach zachowują zawsze ten sam algorytm: po stronie lewej widnieje tekst podstawowy, a pod jego powtórzonym tytułem na stronie prawej umieszczane są rozwijające go paralaksy. Liczba tych ostatnich nie jest jednak stała. O tym, czy pojawia się pojedyncza paralaksa czy też do utworu podstawowego przyporządkowane zostają aż dwa teksty, decyduje – jak się wydaje – zamierzenie, by poprzez odpowiednie zestawienie wierszy, zbudować układ możliwie komplementarny.

Mocne, słojuвате drewno, do którego nawiązuje tytuł antologii, sugeruje jednak pewien opór materiału; to jeden z tych obrazów związanych z twardością, która aktywizuje, zmusza do działań<sup>20</sup>. Drzewo, jak wiadomo, było jednym z pierwszych materiałów, w których człowiek realizował swe ambicje artystyczne i konstruktorskie. Niemniej jednak nie należy ono do tworzyw szczególnie plastycznych:

Trzeba powiedzieć, że drewno tylko dla ludzi nie znających się na ciesiołce jest, czy może się wydawać materiałem niezmiernie plastycznym. W istocie wszelkie konstrukcje drewniane mają wymogi i reżimy bardzo surowe. Uroda drewnianych budynków polega w końcu na proporcjach i na szlachetności budulca, ale nadziwować można niewiele.<sup>21</sup>

Jeżeli surowiec drzewny okazuje się tworzywem opornym, to między innymi dlatego, że – podobnie, jak zgromadzone w antologii teksty – ma już swoją wcześniejszą biografię. Wszelkie zakłócenia w budowie słoju, sęki, guzy, pęknięcia są zapisem historii drzewa, warunków glebowych, wietrznych, czasów świetności i okresów upadku, rozwoju okolicznego lasu<sup>22</sup>. Podobnie utwory zgromadzone w wyborze niosą ze sobą własne opowieści o specyfice momentu

<sup>19</sup> Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Kłaczce*. Przeł. Bogdan Banasiak. „Colloquia communia” 1988, nr 1–3, s. 227.

<sup>20</sup> Zob. Gaston Bachelard, *Ziemia, wola i marzenie*. Przeł. Anna Tatarkiewicz. W: Idem, *Wyobrażenia poetycka*. Warszawa 1975, s. 231 – 232.

<sup>21</sup> Bogdan Czeszko, *Dom*. W: Idem, *Nostalgie mazurskie*. Warszawa 1987, s. 15. Zasadne wydaje się uogólniające stwierdzenie Zbigniewa Bieńkowskiego: „Jak drewno jest metaforą tworzywa, tak praca w drewnie ogarnia wszelki trud zmagania się z oporem tworzywa” (Idem, *Drewno*. W: Idem, *Ćwierć wieku intymności*. Warszawa 1993, s. 347).

<sup>22</sup> Zob. Wojciech Kokociński, *Anatomia drewna*. Poznań 2002, s. 11.

historycznoliterackiego, w którym powstały, o preferowanej niegdyś przez pisarza poetyce czy tematyce, a bywa, że i o pierwotnych kontekstach. Nie mogąc zatrzeć wtórnego charakteru tworzywa, trzeba mu więc nadać nową ekspresję. Rekontekstualizacja, zaproponowana w antologii, sprzyja odsłanianiu ukrytych czy też mniej widocznych wcześniej warstw znaczeniowych utworu. Nowy kontekst wyzwala bowiem dodatkowy potencjał znaczeń. Weźmy zatem przykład następujący:

<b>rąbanie drzewa:</b>	<i>paralaksa 46</i> <b>baran</b>
po siekierze drzewo	mówiłem wam że jest za jasno
rozpłatanę myśli	wtedy wychodzi ten baran na wzgórze
nagle bez kory	patrzy przed siebie i macha ogonem
od środka	
po raz pierwszy	wówczas w dolinie zaczynają szybko
patrzy dwustronnie	rozciągać brzuchy na pieczeń baranią
od lasu poza łyko	i robią węzły szczęścia na cudzym ogonie
sęk rozwiązuje na dwoje	
jeszcze raz	i pewni stołu biorą się do siekier
więcej rozwiązań	aby narąbać ognia na powietrzu
wiązkami	niby to pustym i to w każdą stronę
już mu ogień	
świta w głowie	lecz ciosy grzęzną wstecz i krew
	wprost naręczami wyzwala się z ramion
	potop na jusze podchodzi do oczu
	nic nie pomaga wkładanie się ławą
	w niezrozumiałą dla nikogo ranę
	gdy górujące napiera od dołu
	dopiero na dnie głodu ktoś natrafia
	na przerabaną żyłę w szyi Boga
	chce wiązać baran znika jest za ciemno

Oto, jakby powiedział Bogusław Kierc, „drewno i mięso – stary i nowy testament liryki Karpowicza”<sup>23</sup>. Dobór przywołanego powyżej zestawu wierszy jako przykładowego „przekroju” przez strukturę antologii nie jest więc oczywiście przypadkowy. *Rąbanie drzewa* i *Baran* to wiersze, sądząc po tytułach – znaczeniowo odległe, a w rzeczywistości odwołujące się do dwóch najbardziej podstawowych tematów, które wspólnie stanowią o specyfice Karpowiczowskich *Słojów*. W pierwszym proces rąbania drzewa okazuje się procesem myślenia. W drugim opisane zostaje misterium ofiarowania, to samo, które od czasów *Odwróconego światła* tak skutecznie zawładnęło wyobraźnią pisarza. Oba tematy ustawiono tu w układzie równoległym.

Symetria dwuboczna, zorganizowana wokół osi pionowej, jest jednym z najstarszych sposobów uzyskania estetycznego wzoru. Nie wydaje się jednak, by porządek zaproponowany przez antologistę wynikał z chęci powtórzenia owej przyjemnej harmonii, którą знаła już sztuka prymitywna, a wytrwale eksploatowali starożytni czy średniowieczni artyści<sup>24</sup>. Jeden z wierszy *Trudnego lasu*, zatytułowany *Po obu stronach*, poddaje takie sugestie:

i mów słowa  
szybciej uszu  
na ukos

i za ręce  
z miejsca chwytaj  
na krzyż<sup>25</sup>

<sup>23</sup> Bogusław Kierc, *Karpowicz: Odwrócone światło*. „Nowy Wyraz” 1973, nr 3, s. 148.

<sup>24</sup> Zob. Herman Weyl, *Symetria*. Przeł. Stefan Kulczycki. Warszawa 1997, s. 9–21. Jacek Łukasiewicz sugeruje: „Świat Karpowicza ma być maksymalnie wielowymiarowy i maksymalnie symetryczny. Czy jest to możliwe? Jeśli traktujemy symetrię potocznie, według wyobrażeń wziętych ze szkolnej geometrii, to nie. (...) Może dałoby się wszelkie związki metaforyczne w *Słojach zadrzewnych*, ich układ totalny zrozumieć w jakimś dodatkowym wymiarze.(...) jak uczy nas współczesna nauka, inne wymiary istnieją. I może to poezja jest dziedziną właściwą, by je pokazać, tak jak odsłania je przed fizykami makrokosmos, gdzie występują »symetrie dynamiczne«” (Idem, *Symetrie Karpowicza*. W: *Podziemne wniebowstąpienie. Szkice o twórczości Tymoteusza Karpowicza*. Red. Bartosz Małczyński, Kuba Mikurda, Joanna Mueller. Wrocław 2006, s. 273–274). W innym miejscu zaś ten sam badacz pisze o symetrii w dziełach Karpowicza: „Najoczywistszym modelem jest organizm ludzki, fizjologia w jej złożoności. Lecz po pierwsze, we wszelkim ciele jest cień śmierci. Po drugie – każde konkretne, jednostkowe ciało ma własne braki. Karpowicz w młodości stracił rękę. *Odwrócone światło* z tego między innymi doświadczenia wyrosło. Lewa strona w tym graficznie wymyślnym i konsekwentnym poemacie musi więc odpowiadać prawej, ciało wiersza (werbalne) musi mieć pełną symetrię.” (Idem, *Lato nie do ogarnięcia*. „Odra” 2005, nr 9, s. 89).

<sup>25</sup> Tymoteusz Karpowicz, *Wiersze wybrane...*, s. 123.

Podłożem dwustronnej kompozycji mogłaby być zatem – na przykład – potrzeba przyspieszenia pracy języka, tak by działał z „miejsca” i chwytął rzeczy „za ręce”, a więc na gorącym uczynku, i by właśnie przy okazji osiągał także efekt krzyżowego uzupełniania się, awersu i rewersu znaczeń. Nad marzeniami o dośnięciu słowem ruchliwego życia ciąży bowiem relatywizm filozoficzny pisarza, przeświadczenie, że prawda jest zawsze wieloaspektowa, a o rzeczywistości najpełniej opowiadają *coincidentia oppositorum*.

\* \* \*

Jak zatem w praktyce prezentuje się zaproponowany „przekrój” problemowy: *Rabanie drzewa – Baran?* W jaki sposób rozwija się drzewo znaczeń w zasugerowanej przez antologistę konfiguracji wierszy? I jaki jest efekt tego semantycznego „rozrostu”?

### Narąbać drewna

Wiersz pierwszy, *Rabanie drzewa*, skonstruowany został w oparciu o znaną i wielokrotnie już opisywaną praktykę twórczą Karpowicza, chodzi mianowicie o zwyczaj wykorzystywania zasobów frazeologicznych języka jako podstawy, w odniesieniu do której rozwija się, zwykle wielopłaszczyznowa, kreacja przedstawionego świata<sup>26</sup>. W tym konkretnym przypadku, myślową przestrzeń utworu organizują, jak się zdaje, przede wszystkim dwa, powszechne w użyciu zwroty. Jeden z nich, usytuowany w ostatnim wersie tekstu, buduje ów finalny akord wiersza, do którego zmierza cały palimpsestowy układ obrazów: rąbania drzewa i procesu myślenia<sup>27</sup>. Chodzi oczywiście o konstrukcję frazeologiczną: ‘coś świta komuś w głowie’ – ktoś czegoś się domyśla; komuś coś się

<sup>26</sup> Zob. np. Halina Spasowska, *Językowe źródła metafory. Na przykładzie poezji Tymoteusza Karpowicza*. „Litteraria” 1973, nr 5; Anna Pajdzińska, *Wodzić na pokuszenie wieloznaczności. Frazeologizmy we współczesnej poezji*. W: *Studia o tropach*. Red. Maria Renata Mayenowa. Wrocław i in. 1988; na temat wykorzystania frazeologizmów w dramatach pisze też Edward Balcerzan: *Mózg człowieka na scenie*. W: Idem, *Oprócz głosu*. Warszawa 1971.

<sup>27</sup> Przypomnę, że o palimpsestowej budowie obrazów Karpowicza pisali m. in.: Aleksandra Okopień-Sławińska, *Poradnik fotografa*. W: *Liryka polska. Interpretacje*. Red. Jan Prokop i Janusz Sławiński. Kraków 1966; Janusz Sławiński, *Próba porządkowania doświadczeń*. W: *Prace wybrane*. T. 5. *Przypadki poezji*. Kraków 2001.

przypomniało; ktoś zaczyna coś rozumieć lub też wpadł na jakiś pomysł<sup>28</sup>. Drugie sformułowanie jest domyślne, stanowi rodzaj presupozycji, której efekt to przywołana w pierwszym wersie siekiera drwała i wyraźnie w utworze podkreślony, nagły tok zdarzeń: ‘jakby siekierą uciał’ – natychmiast, nagle, gwałtownie, w jednej chwili. Obie formuły spotykają się na gruncie tego, co właśnie momentalne i raptowne, jak ruch dziarsko i sprawnie pracującego narzędzia czy też doznanie zgoła iluminacyjnego olśnienia.

Taki kierunek lektury, eksponujący nagły, natychmiastowy, odśrodkowy, bezpośredni ruch myśli („nagle (...) / od środka / po raz pierwszy”) wspomagał kontekst, w którym utwór bywał wcześniej umieszczany. Lekcja *Wierszy wybranych* Karpowicza i tomików poprzedzających *Odwrócone światło*, ujawnia, że zainteresowanie pisarza dla znaczeń wynikających z kontekstowej natury języka już wtedy wiązało się nierzadko z konstruowaniem układów ponadtekstowych, które wspomagały pracę semantyczną pojedynczego wiersza. *Rąbanie drewna* należy do tekstów *Trudnego lasu* (1964), a przy tym wpisuje się w cykl, który jeszcze we wspomnianym tomiku nosił znamieny tytuł: *Powiązania*. Pochodzące z roku 1969 *Wiersze wybrane*, co prawda już nie grupują liryków w większe całości, ale nadal zachowują porządek, wedle którego utwory zostały pierwotnie zestawione. A rzecz nie jest obojętna, szczególnie w przypadku *Powizań*, złożonych z poezji dialogującej między sobą na tyle ściśle, że pokrewieństwa stają się widoczne już na przykładzie niektórych sąsiadujących ze sobą tytułów: *Rozmowa z mumią* i *Rozmowa z Hammurabim*; *Jedzie Jasio na koniku* i *Wyuzdane konie*; *Czyhanie na chleb i wodę* i *Śniadanie z gazetą*; *Rzeka* i *Zapora*. Analizowany wiersz, umieszczony pomiędzy *Karabinem* a *Rzeką*, w znaczący sposób wydaje się współbrzmieć zwłaszcza z tym pierwszym utworem. Oba teksty sprawdzają metaforyczne treści języka na konkretnym materiale sytuacyjnym:

mówię prosto  
od serca do mózgu

<sup>28</sup> Korzystam tu z *Wielkiego słownika frazeologicznego języka polskiego*, którego autorem jest Piotr Müldner-Nieckowski (Warszawa 2003).

jeśli zatnę się  
wybijam zęby na słowo

moja głowa jest w tym  
aby rozumieć rękę

mam oko poza sobą  
i to dobrze widzę<sup>29</sup>

Językowe źródła, z których wywodzi się pomysł zacytowanego wiersza to, oczywiście, zwyczajowe porównanie szybkiej mowy do karabinu, jak i frazeologizm ‘strzelać do głowy’ – ktoś nagle zaczyna myśleć o czymś (zazwyczaj niemądrze), robi coś znenacka, bezmyślnie. Na bazie tych odniesień tekst odsłania brutalność jednoznacznej, bezmyślnej mowy: niebezpieczeństwo uproszczeń oraz zdradliwą bezpośredniość działania („mówię prosto / od serca do mózgu”), bezwzględną pewność siebie („moja głowa jest w tym / aby zrozumieć rękę”), okrutną operatywność („jeśli zatnę się / wybijam zęby”), jak i złowrobną celność rozpoznań („mam oko poza sobą / i dobrze to widzę”). Tym samym wraz z *Rąbaniem drzewa* wiersz ten tworzy swoisty dwutakt, który w kolejnych odsłonach opowiada o odmiennych obliczach tego, co szybkie, nagłe, natychmiastowe – co wypala bezmyślnie i okrutnie, jak z karabinu, bądź olśniewa ognistym błyskiem nieoczekiwanych rozwiązań. Upraszczający automatyzm, z całym okrucieństwem torujący drogę słowu („wybijam zęby na słowo”) skonfrontowany zostaje w zaproponowanym układzie z równie bezwzględną przecież ofensywą siekiery. Niemniej jednak ta ostatnia służy także do odkorowywania, niszczenia tego, co powierzchowne i jednostronne: w przeciwieństwie do karabinu, staje się znakiem i narzędziem niejednoznaczności.

W wierszu *Rąbanie drzewa* fraza „sęk rozwiązuje na dwoje” przywołuje bowiem obok wyrażenia: ‘sęk w tym, że..’ – problem, trudność, kłopot polega na tym..., także znane przysłowie: ‘na dwoje babka wróżyła’ – z dwóch możliwości

<sup>29</sup> Tymoteusz Karpowicz, *Wiersze wybrane...*, s. 142.

obie są prawdopodobne. Owa dwustronność, poprzedzająca wszystkie późniejsze rozwiązania i wiązki rozwiązań, stanowi tu podstawę myślenia, biegu spostrzeżeń – „od lasu”, a więc z uwzględnieniem tego, co wielorakie i „poza łyko”, czyli najpewniej na drodze przekraczania tego, co własne. Wreszcie, widzieć „po obu stronach”, wedle podpowiedzi, którą podsuwa cytowany już wcześniej wiersz *Trudnego lasu*, to także dostrzegać, jak szybko i niepostrzeżenie przeciwieństwa zamieniają się miejscami:

po jednej stronie głowy  
jeszcze kokarda wiąże rękę  
a już z drugiej ręki  
wdowi warkocz szuka strony  
pod tę samą głowę<sup>30</sup>

Podobna ambiwalencja, za sprawą siekiery, w wierszu *Rąbanie drzewa* staje się udziałem drzewa. Ujawniona zostaje przede wszystkim w tej mierze, w jakiej utwór opowiada o jednoczesności zniszczenia („po siekierze (...) rozplątane”) i narodzin („rozplątane myśli / nagle (...) / po raz pierwszy / patrzy dwustronnie”), agonii dotychczas znanego świata i jego odnowienia, zadziwiającej tożsamości końca i początku („już mu ogień / świta”). Dwuznaczną pracę siekiery przypieczętowanie tu ostatecznie niejednoznaczne zakończenie wiersza, nawiązujące do płomiennego żywiołu. Finalny ogień, jak zwykle bogaty w znaczenia, jest w tym przypadku oczywiście tyleż fizyczny (dosłowny), co i mentalny (metaforyczny). To „syn dwóch kawałków drewna”<sup>31</sup> i znak rozbłyskującej myśli, która wydostała się na świat niczym wyskakująca z rozciętej siekierą głowy Zeusa bogini mądrości, Atena. Funkcjonuje więc w wierszu jako – zaryzykuję wyraźne rozgraniczenie – sygnał fizycznej destrukcji i mentalnego odnowienia. Jego niejednoznaczny płomień powróci, choć w nieco odmiennym układzie sytuacyjnym, w przyporządkowanej do wiersza *Rąbanie drzewa* (w tym przypadku tylko jednej) paralaksie.

<sup>30</sup> Tymoteusz Karpowicz, *Po obu stronach*. W: Idem, *Wiersze wybrane...*, s. 123.

<sup>31</sup> Max Muller, cyt. za Gaston Bachelard, *Psychoanaliza ognia*. W: Idem, *Wyobrażenia poetyckie...*, s. 41.



## Narąbać ognia

Paralaksa *Baran* nawiązuje do utworu podstawowego właściwie bezpośrednio, w słowach: „biorą się do siekier / aby narąbać ognia”. Fraza ta mogłaby w dużym skrócie referować znaczenia poprzedniego wiersza. Tym bardziej że – wydawałoby się – eliptycznie usuwa, wyrzuca poza nawias zapisu ten sam jednoznaczny aspekt obrazu, którego przekroczenie zaproponowano już w poprzednim tekście. To znaczy: sprawnie „odcina się” od tytułowego „rąbania drzewa”, zastępując je od razu otwartym na metaforyczne znaczenia sformułowaniem: „narąbać ognia”.

Ale zasugerowana identyczność to tylko zewnętrzny pozór. Raczej należałoby myśleć o wspomnianym fragmencie jako o pozostałości słownej, Karpowicz powiedziałby zapewne – wylinie, która opustoszała z dawnych znaczeń, a pod którą zaczyna już „podszywać się” opowieść nowa.

\* \* \*

Aby rzecz wyjaśnić, zacząć wypada od przypisanego paralaksie tytułu. Trop symboliczny, jak się wydaje, w tym przypadku kluczowy, przypomina, że Baran to archetyp zapoczątkowujący koło zodiaku, pierwszy z grupy znaków ognia. Od niego rozpoczyna się cykl przemian, on też w obszarze ciała ludzkiego zawiaduje rzekomo głową i mózgiem, ośrodkami rozporządzającymi energią fizyczną i duchową. Między innymi dzięki etymologicznym związkom między greckim *agnus* ('baranek') i sanskryckim *agni* ('ogień'), baran, a na gruncie chrześcijańskim znacznie łagodniejszy baranek to, jak wiadomo, symbole ofiarnicze, wskazujące na periodyczną odnowę świata, a wraz z nim i – składającego ofiarę ze zwierząt – człowieka<sup>32</sup>. Tymi wszystkimi, świetnie zakorzenionymi kulturowo znaczeniami niewątpliwie posłuży się tekst Karpowicza. Niemniej jednak wykorzysta je głównie w tym celu, by zakwestionować pozorną jasność sytuacji.

Pierwsza część wiersza nie pozostawia wątpliwości co do charakteru prezentowanych okoliczności rytuału i bohaterów: role są bowiem precyzyjnie

<sup>32</sup> Juan Eduardo Cirlot, *Słownik symboli*. Przeł. Ireneusz Kania. Kraków 2000, s. 77.

rozdzielone, miejsca – rozdane, wstępne warunki obrzędu – dopełnione. Baran zgadza się pełnić rolę żertwy („patrzy przed siebie i macha ogonem”)<sup>33</sup>, a ofiarnicy bez wahania przygotowują się do spełnienia przyrzeczonej im komunii („rozcągają brzuchy na pieczeń baranią”, „i pewni stołu biorą się do siekier”). Ponieważ wzgórze, tradycyjnie wyznaczane na miejsce kultu, przeciwstawione zostaje dolinie: w ślad za tym idzie symboliczne rozgraniczenie tego, co sakralne, od sfery *profanum*. Wreszcie – jednoznaczny, jasny i „czysty”, zgodnie z obrzędowym wymogiem, ma być również przygotowywany przez ludzi ogień<sup>34</sup>.

Choć sprawa jego charakteru nie wydaje się ostatecznie przesądzona, intencja ofiarników zakłada, że płomień będzie rozwijać się wedle osi przeciwstawnej ziemi, w powiązaniu z powietrzem (ludzie „biorą się do siekier / aby narąbać ognia na powietrzu”), a zatem w obszarze materii, jak twierdził Nietzsche, przewyciężonej. Według rozróżnień Mariusa Schneidera układ ogień-powietrze, w przeciwieństwie do porządku ogień-ziemia, oznacza energię duchową, mistykę, sublimację i oczyszczenie<sup>35</sup>. W tym sensie siekiera pracująca, by „narąbać ognia” na powietrzu („niby to pustym i to w każdą stronę”) przynajmniej „celuje” poza sferę tego, co doraźne.

Dopiero druga część wiersza, rozpoczynająca się od słów „lecz ciosy grzęzną wstecz”, przynosi radykalną odmianę sytuacji. Nie tylko mylą się porządki świata: miesza dół z górą, ale i coraz trudniej określić, kto jest prawdziwą żertwą, a kto – ofiarującym. Nieoczekiwanie rytuał oczyszczenia w płomieniach zastąpiony zostaje znacznie bliższym materii obrazem krwistej ablucji, która wywiera niejako zwrotny skutek na uczestnikach obrzędu („krew / wprost naręczami wyzwala się z ramion / potop na jusze podchodzi do oczu”). W przypadku aktu religijnego taki związek pomiędzy ofiarującym a samą ofiarą, niszczoną podczas rytuału, jest warunkiem niezbędnym obrzędu: zapewnia

<sup>33</sup> W przypadku rytuału ofiarowania zwykle ważne jest, aby skłonić żertwę do łagodnego poddania się ofierze dla dobra ludzi (zob. Henri Hubert, Marcel Mauss, *Esej o naturze i funkcji ofiary*. Przeł. Lech Trznadłowski. Kraków 2005, s. 41).

<sup>34</sup> Ogień ofiarny musi być ogniem „czystym”, przygotowanym ściśle według przepisów obrzędowych (zob. Henri Hubert, Marcel Mauss, *Esej o naturze...*, s. 34).

<sup>35</sup> Juan Eduardo Cirlot, *Słownik symboli...*, s. 282.

przymierze między obszarem *profanum* a sferą sakralną, łączy zbiorowość z jej Bogiem<sup>36</sup>. Tym niemniej jednak sytuacja opisana w wierszu Karpowicza wydaje się niejasna.

Przede wszystkim dlatego, że rozlana krew, zwykle naoczny znak złożonej ofiary, tutaj uwikłana bywa w dodatkowe znaczenia: nie tylko wyzwala się z ramion, sugerując pewien rodzaj uniesienia, ale i „podchodzi do oczu”. W ten sposób, jak się wydaje, wysiłek uczestnictwa w uwznioślającym obrzędzie zostaje niepokojąco zrównany z sytuacją, która w języku określana bywa frazeologicznym zwrotem: ‘zalewa kogoś krew’, oznaczającym nieumiejętność opanowania negatywnych emocji. Skojarzenie to wyjaśniałoby nie tylko frazę wiersza sugerującą, że „górujące napiera od dołu”, ale i wskazywałoby na ambiwalentną wartość misterium.

Bo też główna myśl wiersza dotyka zagadnienia, jak się wydaje, dla refleksji samego Karpowicza kluczowego: w jakim mierze to, co symboliczne (jak obrzęd czy słowo), jest zdolne wypełnić się realnym sensem, przyoblec się w „ciało”? Stąd rytualna ceremonia, w podsumowującym ujęciu, zostaje zaprezentowana jako zborowe „wkładanie się (...) w (...) ranę”, a więc masowo powtarzany gest niewiernego Tomasza. Poszukiwanie owej przyległości między aktem religijnym a zewnętrzną fasadą obrzędu zaczyna się w wierszu od wskazania na jego zmysłową stronę, a kończy, gdy ktoś natrafia ostatecznie na trop przekornej, bo zaprzeczanej hierofanii.

\* \* \*

Karpowicz, który opisuje misterium ofiarowania, od początku akcentuje jego stronę cielesną. Mamy więc w wierszu ofiarnego barana, który „macha ogonem” i z drugiej strony – ofiarników gorączkowo eksponujących swe brzuchy, a także rzekomy ogień mistyczny, który równie dobrze mógłby być zaledwie ogniem kuchennym. Jak to zwykle bywa przy tego rodzaju zabiegach, „gdy górujące napiera od dołu” i nazbyt widoczny staje się aspekt cielesno-materialny świata,

<sup>36</sup>Zob. Henri Hubert, Marcel Mauss, *Esej o naturze...*, s. 118.

w rezultacie pisarz osiąga... a raczej osiągnąć powinien(?) wyraźne efekty komiczno-groteskowe. Sięgnijmy do teoretyków tematu:

Komiczny jest każdy wypadek, który zwraca naszą uwagę na stronę fizyczną osoby, podczas gdy w grę wchodzi jej strona duchowa<sup>37</sup>.

Degradacja to (...) podstawowa zasada realizmu groteskowego: wszystko, co święte i wysokie, nabiera nowego znaczenia w planie dołu materialno-cieleśnego, bądź też łączy się i miesza z obrazami tego dołu<sup>38</sup>.

Tymczasem w utworze Karpowicza rezultaty sprowadzenia wymiaru duchowego do płaszczyzny cielesnej nie są już tak wyraziste. Przedstawiona rzeczywistość bywa miejscami ostentacyjnie trywialna, innym razem uduchowiona, nazbyt jednak odległa od ocalających mimo wszystko efektów obrazowania groteskowego czy humorystycznego<sup>39</sup>. Przerysowaniu ulega zmysłowy wymiar misterium. Ale choć ofiara zostaje zdesakralizowana przez zdecydowany gest podważenia jej duchowego wymiaru, a cielesność wydaje się tak nachalnie obecna za sprawą obrazowania i samej leksyki tekstu, także i ona nie istnieje tu na pełnych prawach. Przede wszystkim dlatego, że niemal każdy – wydawałoby się – cielesny konkret, funkcjonuje w wierszu jednocześnie w przenośni, uwikłany zostaje w znaczenia symboliczne, staje się częścią jakiegoś konceptu.

Już to chodzi o sygnalizowanie aprobaty (ogon), już to o wiązanie węzłów dla wspomnienia pamięci (ten sam ogon) lub na gwałt i w pośpiechu wypracowywane potrzeby (szybkie rozciąganie brzucha). Wykracza poza literalność sugestia o konieczności „narabiania ognia”, nie mówiąc już o niejasnym obrazie „potopu na jusze”. Wreszcie, przede wszystkim pojęciowa i symboliczna jest rana w wyrażeniu: „nic nie pomaga wkładanie się ławą /

<sup>37</sup> Henri Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie*. Przeł. Stanisław Cichowicz. Warszawa 2000, s. 48.

<sup>38</sup> Michaił Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*. Przeł. Anna i Andrzej Goreniewie. Oprac. Stanisław Balbus. Kraków 1975, s. 504.

<sup>39</sup> Kultura śmiechu, eksponująca materialno-cielesne doły uwalnia, jak dowodzi Bachtin, od strachu i fałszywej powagi (zob. Michaił Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go...*, s. 510). Przeczylić trzeba się w tym miejscu do krytyków koncepcji Bergsona, która nie zakłada rehabilitacji obśmiewanej rzeczy. Karol Irzykowski pisze: „Jeżeli przez komizm jakaś osoba, jakiś przedmiot, jakaś czynność ulega degradacji, to humor niejako wznawia proces i doprowadza do rehabilitacji” (zob. Karol Irzykowski, *Zdobnictwo w poezji*. W: Idem, *Walka o treść*. Warszawa 1929, s. 20).

w niezrozumiałą dla nikogo ranę”. Jej niezrozumiały charakter wydaje się zresztą kluczowy. Zauważmy, że „wkładanie się ławą” to inwersja zwrotu ‘wyłożyć kawę na ławę’ – powiedzieć coś jasno i otwarcie: oznacza zatem chęć ukrycia tego, co negatywne (zapewne braku wiary w sens misterium), poprzez ‘pójście ławą’, a więc zwartym szeregiem, w zbiorowym obrzędzie. Karpowicz, piewca indywidualizmu, ma w kwestii tej zdanie dość radykalne:

W każdym skupisku rozluźnia się na człowieku otoczka indywidualności, otwiera się na manipulowanie. Tymczasem żyć trzeba pojedynczo, umierać – pojedynczo, kochać – pojedynczo, nienawidzić – pojedynczo, wyznawać Boga – pojedynczo (...).

Mity współczesne żywiące się zbiorowością, obojętnie świeckie czy religijne, odbierają człowiekowi imię (...).<sup>40</sup>

W wierszu fałszywa cielesność „obsuwa się” w metaforę, obnaża bowiem nie tylko brak wzniosłości i duchowego wymiaru przeżycia, ale i pustkę formy, która oddala swój realny sens. O ile więc zewnętrżność góruje w obrzędzie nad niematerialnym wnętrzem, o tyle opisany świat w rzeczywistości prawie zupełnie wyzuty jest z takiego doświadczenia misterium, które byłoby przeżywane w całej jego przyległości. Oczywiście, poza pojedynczym, indywidualnym przypadkiem, gdy ktoś „na dnie głodu” – „natrafia / na przerąbaną żyłę w szyi Boga”. Wyjątkowo, przywołaniu rzeczywistości cielesnej nie towarzyszy tu jednocześnie powtórne ześlizgnięcie się w abstrakt, w to, co myślane, pojęciowe. Aby wyjaśnić wskazany obraz warto wspomnieć o hebrajskim zwyczaju przecinania żertwie karku lub szyi<sup>41</sup>. Ale nie trzeba koniecznie przywoływać zakorzenionej w kulturze symboliki, odwoływać się do przenośnych znaczeń gestu, ani też przeszukiwać gorączkowo idiomatycznych struktur języka, aby odczytać właściwy sens zdarzenia. W charakterystyczny dla autora *Słojów zadrzewnych* sposób, prawem paradoksu, prawdziwą realnością staje się właśnie śmierć – to, co rozpoznane i odczute jako nieobecne, odchodzące w ciemność, amputowane.

<sup>40</sup> Tymoteusz Karpowicz, *Ziemia – ojczyzna ludzi w galaktyce mitu*. „To be. 2B. A Journal of Ideas” 1995, nr 7–8, s. 73.

<sup>41</sup> Zob. *Księga Kapłańska* 1, 5.

Za sprawą owego braku zmartwychwstaje znów odpowiedniość między dziejącą się rzeczywistością a „wypatroszonym” wcześniej ze znaczeń misterium. Naturalnie, trudno przeoczyć, że powrót do przyległości sensów w rytuale jest przewrotny i dokonuje się jako urealnienie okrucieństwa, w tym przypadku mordu dokonanego na Bogu. A także, że stanowi wyłącznie jednorazowe, natychmiast przemijające doświadczenie – swoistą epifanię negatywną. O jej niepowtarzalności zaświadcza najsilniej sformułowanie końcowe utworu: „chce wiązać baran znika jest za ciemno”, stanowiące echo sytuacji już raz w wierszu opisanej, gdy uczestnicy obrzędu, sporządzając erzac dla niedomagającej pamięci, „robią węzły szczęścia na cudzym ogonie”. W tym drugim przypadku, indywidualne przeżycie pustki nie poddaje się już zastępczym zabiegom utrwalenia, jest jedynie żalem za tym, co ginie.

### **Odzyskane znaczenia**

Ostatni obraz paralaksy, powtarzającej i przetwarzającej temat wskazany w nadrzędnym tytule układu tekstów: *Rąbanie drzewa*, każe znów powrócić myślą do wiersza podstawowego, zakończonego tryumfem światła: „już mu ogień świta w głowie”. Zasygnalizowana w *Baranie* epifania negatywna, a więc ów chwilowy błysk „ciemności”, zanim na dobre wszystko zniknie w mroku, jest wszak rewersem iluminacyjnego olśnienia. Co więcej, w obu przypadkach wydarzenia te stanowią finał dwuznacznego procesu odnowy. Najpierw chodzi bowiem o złożone w charakterze i skutkach rąbanie-odkorowywanie, potem o zdesakralizowany – choć jak się okazuje nie całkiem – obrządek ofiarowania. Introdukcją do każdej z iluminacji staje się ambiwalentna praca człowieka z siekierą, a więc działania rozwiązujące, analityczne i różnicujące („dwustronnie”, „na dwoje”, „w każdą stronę”) i z różnym skutkiem przeprowadzane próby wiązania, syntezy tego, co uległo rozdzieleniu. Wspólna jest także ich podstawa, obie epifanie wspierają się na doświadczeniu zniszczenia i śmierci. Wreszcie, tak samo zakładają fizyczną destrukcję i przebudzenie umysłowo-duchowe. Innymi słowy, zmienia się w szczegółach opowieść,

przesuwają akcenty, a zjawiska odmieniają swe wartości, ale na pewnym poziomie uogólnienia sens zdarzeń wydaje się powtarzać.

Czy może zatem antologista „przemieścił się a nic nie ruszył”<sup>42</sup>? Tak chciałoby się – rzecz jasna, przejawskrawiwszy nieco spostrzeżenia – zapytać, cytując samego Karpowicza. Praca poety konstruującego wybór polega najprawdopodobniej na wysyceniu możliwości, jakie stwarza zasygnalizowana każdorazowo nadrzędnym tytułem dwustronnego układu wierszy problematyka. Operując odpowiednio starymi i nowymi tekstami, próbuje on objąć różne rejestry wskazanych – także przez same słowa – tematów. W przypadku analizowanych wierszy sugestią taką mógłby być anagram, wspierający lustrzany porządek zestawionych utworów: RȦBanie – BARan. Nie można zatem wykluczyć, że jest to w jakimś sensie praca nad okiełznaniem pierzchliwych sensów języka, oczywiście niejako ponad literalnością tworzonych za jego pomocą historii. Niedościągłym wzorcem takich układów przemieszczających się acz stabilnych może być sama przyroda<sup>43</sup>:

o drzewie możemy powiedzieć że żyje z płomieniem w sercu a z meblami  
w brzuchu i nie złorzeczy z tego powodu korzeniom. drzewo jest cierpliwsze od słowa  
które nawet z pustymi wnętrzościami nie może usiedzieć na znaczeniu<sup>44</sup>.

<sup>42</sup> Tymoteusz Karpowicz, *Miejsce na Ziemi. Miejsce w istnieniu*. „Arkusz” 2002, nr 2, s. 9.

<sup>43</sup> Należałoby bowiem wyjaśnić, dlaczego animator „rozwijania niedozwolonych szybkości myśli” (*Księga Eklezjastes*, s. 124), sztabarowy twórca wśród „bezprzestankowców”, pisarz tak bardzo w słowie „rozpędzony”, jak Karpowicz, za formę ruchu obiera sobie nieruchome drzewo.

Jego esej, zatytułowany *Homo viator w polskiej poezji współczesnej (1985–1986)*, który przynosi rozważania na temat wędrowek nieustrudzonych pielgrzymów słowa i „nomadycznego charakteru historii ludzkości”, na szczególnych prawach przywołuje też figurę podróży bez podróżowania – jako peregrynację myśli. Koncept ten tworzy ramę dla artykułu: „Homo viator stał się synonimem poszukiwacza prawdy, kiedy przestrzeń i czas utożsamiono z oporem niewiadomej”; „»Homo viator« w moim rozumieniu w ogóle nie potrzebuje fizycznej drogi, tylko drogi myślanej, drogi intencjonalnej”. Patronką tych podróży, nawiązujących do wypraw w głąb psychiki człowieka, jest między innymi jedna z Leśmianowskich bohaterek, która „Nie wędrując – wędrowała” (*Strój*), zaś antypatronem – Centaur Norwida, marny myśliciel, lecz „biegacz” dobry, w świecie, w którym: „Różnic (...) nie ma... zaś ludzi się ceni, / Czy doścignieni? – albo: prześcignieni” (*Centaury*). (Zob. Tymoteusz Karpowicz, *Homo viator w polskiej poezji współczesnej*. W: *Literatura polska na obczyźnie*. Red. Józef Bujnowski. T. 5. Londyn 1988, s. 65, 67, 106).

Wydawałoby się więc, że zbyt mocno przeakcentowana rozbieżność między fizycznym ruchem a poznaniem, tak samo osobliwa jak uparte określanie sztuki terminem „niemożliwa” (pomimo wiary w jej możliwości), czyni z paradoksu *differentia specifica* Karpowiczowskiego świata.

<sup>44</sup> Tymoteusz Karpowicz, *Miejsce na Ziemi...*, s. 9.

## Ogniowe próby

Antologie to zwyczajowo zbiory tekstów ocalanych, ratowanych przed „pożarem świata”. By nie uległy zniszczeniu, ustrzegły się przed działaniem czasu i nie zostały zapomnienie, pojedyncze formy chronione są w tych szczególnych książkowych muzeach. I właśnie tej praktyce przechowywania tekstów w kształcie zastanym usiłuje zaprzeczyć Karpowicz-antologista. Utwory zgromadzone w jego wyborze poddawane są, by tak rzec, ogniowej próbie. Traczą poznanie dokonuje dwuznacznego procesu odnowy: niszczy stare porządki i wprowadza nowe, rozkłada teksty dwustronnie, zderzając ze sobą zróżnicowane opowieści, a także diametralnie odmienne poetyki: dawniejsze, nierzadko lirycznie piękne strofy (wiersze podstawowe) z nową stylistyką, najczęściej rażącą ucho i daleką od poetyczności (paralaksy). Pokazuje różne możliwości rozwiązań, ale i wiąże owe rozwiązania w wiązki, sprawdza, czy „nie zaiskrzy” pomiędzy zestawionymi tekstami. Innymi słowy gromadzi utwory nie dla wyeksponowania ich dawnych kształtów, ale jako elementy świata, który „stoi” zmiennością. Oznacza to żmudną pracę, która różnymi drogami zmierzać chce – jak powie Karpowicz w jednym z ostatnich publikowanych tekstów – do oślepiającej pełni:

kto wie że stoisz tu na węglach:  
ognia nie wolno przebiec szybko  
jeśli się chce zaślubić słońce<sup>45</sup>

Impuls, który płynie z dzieła artystycznego, wiąże się ze wskazaniem na możliwość usankcjonowania sprzeczności jako drogi poznania: „Sztuka udowadnia, że ruch jest postacią nieruchomości, a nieruchomość postacią ruchu”<sup>46</sup>. Nie zna oporu przed paradoksem. Już w pierwszych tekstach wyboru spokrewnia się ogień ze śpiewem (*Muzyczny spacer wieczoru*, s. 6)<sup>47</sup> i zastępuje nim słowo (*Jezioro*, s. 10)<sup>48</sup>, a w kolejnych wspominane są między innymi

<sup>45</sup> Ibidem.

<sup>46</sup> Tymoteusz Karpowicz, *Sztuka niemożliwa*. „Odra” 1976, nr 12, s. 45.

<sup>47</sup> Jeden z fragmentów wiersza sugeruje, iż można ‘zająć się’ od śpiewu, jak od ognia.

<sup>48</sup> W wierszu mówi się o rozszczepieniu wszechświata na ogień i ciało, nawiązując do tradycyjnego zestawienia słowa z ciałem.



popioły, w których grzęźnie z reguły świat anachroniczny, wczorajszy bądź jutrzejszy (*W tej chwili*, s. 286). Także sama imaginacja Karpowicza wydaje się wyobraźnią żywiołu ognistego. Tworzy bowiem rzeczywistość niebywale bogatą w znaczenia, zdawałoby się ruchliwą i z racji owej ruchliwości – żywą, a owa żywotność dopuszcza przede wszystkim żywioł ambiwalencji, pozwala na współistnienie rzeczy z gruntu sprzecznych. Znacząca wyobraźni, która zwykle „pracuje w swoim najwyższym punkcie jak płomień”, Gaston Bachelard, podkreśla ze szczególną emfazą, że ogień „ze wszystkich zjawisk jest naprawdę jedynym, który może łączyć wartości przeciwstawne”. Dobroczynna moc żywiołu z łatwością przemienia się w tym przypadku w narzędzie anihilacji<sup>49</sup>.

Niemniej jednak to raczej nie niszcząca moc płomienia, nie jego destrukcyjna siła, najbardziej niepokoi samego Karpowicza. Karzący ogień jest wszak doskonałym krytykiem wszelkich, tak napiętnowanych przez poetę, przeżytków:

(...) pastwą płomieni pada bardzo dużo moich tekstów. Nie codziennie, bo nie mam na to czasu, ale każdego miesiąca, co w rocznej perspektywie daje już niemal *auto da fę*. „Tempora mutatur, nos et mutatur in illis” – „czasy się zmieniają i my się zmieniamy”. Na tym to polega.<sup>50</sup>

Tradycyjny rozkład wartości między nienasyconym, pożerającym świat płomieniem a bliskim sercu, ciepłym i bezpiecznym ogniskiem domowym w poezji autora *Słojów* ulega znaczącemu odwróceniu. Na co tu pada choćby cień jednoznaczności: posądzenia o udomowienie, chęć zakorzenienia się w miejscu i względną stałość... już się wypacza, przemienia w niebezpieczny banał, przyziemny obrządek. Dla pisarza, którego świat jest prawie wyłącznie „myślany”, każda rzeczywistość pozbawiona swej przeciwwagi bywa alarmująca, oznacza bowiem umysłową ociążałość i stale zapóźnione w stosunku do goniącego i kapryśnego życia uproszczenie. Stąd pierwszy wers wcześniej analizowanej paralaksy pobrzmiwa wyraźnym wyrzutem: „mówiłem wam że

<sup>49</sup> Ogień staje się więc dawcą ciepła i sprawcą nieszczęścia, źródłem przyjemności i sprawnym narzędziem kary, intymną rozkoszą i uniwersalną torturą. Bywa zarówno płomykiem na kuchni, jak i jawnym znakiem apokalipsy (cytuje i podaje za: Gaston Bachelard, *Psychoanaliza ognia...*, s. 58, 28–29).

<sup>50</sup> Mirosław Spychalski, Jarosław Szoda, *Mówi Karpowicz...*, s. 58–59.

jest za jasno”. I z tej samej racji płomień bywa u Karpowicza także błyskiem zaciemniającym – rozpoznaniem tego, co zmienne, co szybko przemija, pograżając się w mroku. Korespondują z tym tytułowe „słoje”, w niektórych kulturach uważane za swoiste rezerwuary ognia, który pośredniczy między ginącymi a powstającymi formami<sup>51</sup>.

Karpowiczowi przyświeca chęć wypełnienia przedstawianej rzeczywistości treściami, które dzięki swej dynamice, spełniającej się w kontrastach, pracują nad możliwie całościowym obrazem opisywanego świata. Jednak podłoże tych dążeń tkwi, jak się wydaje, w zamierzeniu nieco głębszym niż tylko utopijne marzenie o wielkiej syntezie rzeczywistości, dokonywanej – przyznać trzeba – dość mechanicznymi środkami, wedle zasady zestawienia przeciwieństw czy odwrócenia porządków<sup>52</sup>. Chodzi raczej o to, by godząc – niepokoić: rozjaśnić niezrozumiałe, a podważyć oczywistość tego, co mogłoby wydawać się jasne. Z konstrukcji wyboru zaproponowanej przez antologistę wynika więc świat pełen życiowego zamętu, zarazem niszczonej i odzyskiwanej, acz w formie zmienionej, w kolejnych tekstach. Niezhierarchizowane „kłaczce” wciąż rozrastającej się sieci znaczeń, powstaje tu – osobliwie – w oparciu o „logikę odbitki”, reprodukcji. Odwracając myśl znanego francuskiego poety, można by zatem powiedzieć, że autor *Słojów za-drzewnych*, tworząc ów świat maksymalnie wieloaspektowy i ponadwymiarowy, wychodzi oto z drzewa środkami drzewa<sup>53</sup>.

<sup>51</sup> Zob. Juan Eduardo Cirlot, *Słownik symboli...*, s. 114.

<sup>52</sup> Odwrócenie ról, znane dramaturgii, jest – jak wiadomo – jednym z ulubionych chwytów Karpowicza, powraca w jego poezji od czasu cyklu *Na odwrót*. Zauważa to większość badaczy zajmujących się twórczością autora *Słojów*, jako jeden z pierwszych wskazuje na niebezpieczny, konceptualny charakter owej Karpowiczowskiej strategii Julian Przyboś (Idem, *Liryka Karpowicza*. W: Idem, *Sens poetycki*. T. 2. Kraków 1967, s. 169).

<sup>53</sup> „Wciąż ten sam liść, wciąż ten sam sposób rozwinięcia się i to samo ograniczenie, wciąż liście symetryczne względem siebie i symetrycznie zawieszone. Spróbuj jeszcze jeden liść – taki sam! Jeszcze jeden! Taki sam! W ogóle nic nie potrafiłoby zatrzymać drzew, gdyby nie ta niespodziewana uwaga: »Nie wychodzi się z drzew środkami drzew«.” (Francis Ponge, *Pory roku*. W: Idem, *Utwory wybrane*. Przeł. Jacek Trznadel. Warszawa 1969, s. 32).

## Miejsce „bez osłon”

Mój znajomy, który podróżuje po Kaukazie, był świadkiem *zikru* w Groznm, opowiadał, że znudzony poszedł coś zjeść, a gdy wrócił, tancerze wciąż kręcili się w kółko. Gdyby pobiegli przed siebie – zauważył – przebyliby szmat drogi. (...)

*Zikr* to skarga do Boga. Skarga tak żarliwa, że odbiera rozum. (...) Wydaje się, że ci, którzy by się wyrwali z kręgu, gotowi byłiby na wszystko.

Wojciech Jagielski, *Wieża z kamienia*

Mówi się, że drewno nie jest izotropiczne. Nie tylko dlatego, że posiada inną wytrzymałość na rozerwanie wzdłuż, a inną w poprzek włókna. Nie jest izotropiczne również z powodu licznych słoików i sęków, widocznych na przekroju drzewa, a więc za sprawą owych miejsc o różnej elastyczności, podatnych na pęknięcia. We *Fragmentach dyskursu miłosnego* Roland Barthes skojarzy nieregularny wzór drewna z mapą tzw. czułych punktów, stanowiących o „szczególnej wrażliwości podmiotu, która pozostawia go bez żadnych osłon, podatnego na najłżejsze rany”<sup>1</sup>. „Opór drzewa nie jest ten sam – pisze Barthes – w zależności od miejsca, w które wbijamy gwóźdź: drzewo nie jest izotropiczne. Ja również nie: mam swoje „punkty czułe” (...) podatny na pęknięcia niczym włókno niektórych drzew.”<sup>2</sup>

Jeśli przysłoby uwzględnić ową zróżnicowaną czułość materii, to na mapie *Słoików zadrzewnych*, antologii osobistej Tymoteusza Karpowicza, niektóre utwory zdecydowanie wyróżniają się na tle innych. Chodzi zwłaszcza o najnowszy poemat poety, jakim jest *Moja Czeczenia* – jedyny spośród tekstów zgromadzonych w wyborze oznaczony za pomocą żywej paginy tytułem, który przyporządkowano jednocześnie całej książce. Otóż, autora *Słoików zadrzewnych*, zwykle zadziwiający „antyliryczną oschłością”<sup>3</sup> i skoncentrowany na mnożeniu

<sup>1</sup> Roland Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*. Przeł. Marek Bieńczyk. Warszawa 1999, s. 147.

<sup>2</sup> Ibidem, s. 147–148.

<sup>3</sup> Aleksandra Okopień-Sławińska, *Poradnik fotografa*. W: *Liryka polska. Interpretacje*. Red. Jan Prokop, Janusz Sławiński. Kraków 1966, s. 397.

układów znaczeniowych pojedynczego utworu, we wspomnianym przypadku nieoczekiwanie odstępuje od tych „parametrów” wypowiedzi, do których wytrwale przyzwyczajał czytelnika. „Tu jest najbardziej bezbronny, najmniej powściągliwy – pisze jeden z recenzentów antologii, Bogusław Kierc – Jego nieosłonięte emocje sięgają romantycznego żaru.”<sup>4</sup>

Odmienny porządek zdaje się obowiązywać już w przypadku kompozycyjnego usytuowania poematu w wyborze. Książka Karpowicza bazuje bowiem na złożonych układach wzajemnie komentujących się utworów, zwykle więc pojedynczy tekst „obraca” tu licznymi odniesieniami, kolejne wiersze utworzone jako myślowe paralaksy odkształcają jego znaczenia i dopowiadają nowe treści. Łączna numeracja wszystkich paralaks w antologii pozwala uzyskać wrażenie niebywalej ruchliwości i ciągłych zmian w obrębie prezentowanej materii. Toteż na tle tym poemat prezentuje się w sposób wyjątkowy. Przede wszystkim dlatego, że pozbawiony został bezpośrednich i natarczywych sprostowań, przeinaczających myśl główną komentarzy, starannie dopracowywanych uzupełnień, tak typowych dla późnych kompozycji poetyckich Karpowicza. Umieszczone w tej samej części książki dwa inne teksty, sprowokowane wydarzeniami politycznymi (zarówno w rejonie Czeczenii, jak i Bałkanów), podejmują co prawda identyczną problematykę, ale autor już nie nazywa ich paralaksami<sup>5</sup>. Nie są to bowiem wypowiedzi, które uprawomocniałyby różne stanowiska w tej samej sprawie. Tym razem antologista pozostawia utwór jakoby bez osłon w postaci kolejnych tekstowych „przyrostów”, jako rzecz stosunkowo świeżą – być może wciąż jeszcze drażliwą i dlatego usytuowaną niejako na czytelnej powierzchni antologijnej kompozycji. Poemat zdaje się wyłączony, przynajmniej wedle tego, co sugeruje porządek graficzny (w innych miejscach antologii tak istotny), ze ścisłych zależności

<sup>4</sup> Bogusław Kierc, *Rekapitulacja stworzenia*. „Nowe Książki” 2000, nr 4, s. 41.

<sup>5</sup> Niemniej jednak, nie ma wątpliwości, że utwory zgromadzone w tej części wyboru zorganizowane zostały wokół podobnych składników semantycznych. Chodzi tu zwłaszcza o motyw „lśnienia”, powiązanego ze spełnieniem(?). Tekst, który następuje zaraz po *Mojej Czeczenii*, ponownie wyznacza płaszczyznę osobistego zaangażowania („ze wszystkich niedomkniętych wzgórz / rozwija się twoja dolina”, *Lśnienie*, s. 322). Utwór kolejny podejmuje zaś wątek „widza-europy” (*Fazy księżycy nad Bałkanami*, s. 324).

międzytekstowych<sup>6</sup>. A ponieważ ulokowano go w jednym z ostatnich rozdziałów wyboru, także łączna lista następujących po nim paralaks w kolejnych partiach książki okazuje się wyjątkowo krótka. „To może oznaczać – pisze autor posłowania do antologii, Andrzej Falkiewicz – wyrzucenie poza układ tomu albo ostatnie słowo. Ale najpewniej oznacza jedno i drugie.”<sup>7</sup>

Czyżby zatem tekst poematu nie wymagał, w odróżnieniu od pozostałych wypowiedzi poety, dalszych komentarzy, za sprawą których Karpowicz zwykle próbuje zmniejszyć niepokojące opóźnienie języka względem opisywanej rzeczywistości? Czyżby od razu trafiał w sedno (zwłaszcza jeśli rozumieć ‘sedno’ etymologicznie, jako bolesny odcisk<sup>8</sup>)? Wspomniany utwór to swoista apologia najdzielniejszego – wedle słów dedykacji dołączonej do poematu – narodu czeczeńskiego. Typowa dla późnego Karpowicza polifonia głosów, jeśli nie liczyć kilku fragmentów tekstu, zanika tu na rzecz monodycznej frazy, właściwej raczej dla początków drogi twórczej pisarza, gdy słowo poetyckie zdawało się ściśle przylegać do rzeczy<sup>9</sup>. Z pewnością jest to konsekwencja wystylizowania wypowiedzi według wzorców romantycznych (do czego jeszcze przyjdzie powrócić). Niemniej jednak można odnieść wrażenie, że nieoczekiwana zgoda poety na „czytelność” wpływać musi jeszcze z głębszych, zapewne emocjonalnych źródeł. Cytowany wcześniej Barthes podpowiada, że podmiot piszący „pod uciskiem” spraw, na które pozostaje głęboko wyczulony, z zasady nie wdaje się w absorbującą grę z *signifiant*, rezygnuje z językowej ekwilibrystyki

<sup>6</sup> Jego układ nie jest też, jak w innych przypadkach, znormalizowany według wewnętrznego grzbietu strony. Tym razem zapewne nie chodzi już o typową dla całej antologii Karpowicza „lustrzaną” pracę tekstów.

<sup>7</sup> Andrzej Falkiewicz, „Dlaczego uparłeś się mówić ze mną tak niejasno?” W: Tymoteusz Karpowicz, *Słoje zadrzewne*. Wrocław 1999, s. 341.

<sup>8</sup> W *Słowniku etymologicznym języka polskiego* Aleksandra Brücknera czytamy: „*sadno*, mylnie *sedno*, ‘odtętnienie, odcisk od siodła’, »trafił w *sadno*«, ‘dotknął boleśnie’, »w *sedno* rzeczy«, ‘w jądro’” (Idem, *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Warszawa 1974, s. 478).

<sup>9</sup> Stanisław Barańczak, podążając tropem muzycznych wzorców, wyróżnia trzy fazy rozwojowe twórczości Karpowicza, zależne od różnych koncepcji znaczenia słowa: etap monodii (lata czterdzieste i początek pięćdziesiątych – gdy słowo zdaje się ściśle przylegać do rzeczy); etap kanonu (między końcem lat pięćdziesiątych a samym początkiem szóstej dekady – gdy dominuje alegoria); etap fugi (dokonania po roku 1960 – gdy miejsce alegorii zastępuje symbol, a dotychczasowa dwuznaczność przeradza się w wielogłosowy „palimpsest” znaczeń). (Zob. Idem, *Tymoteusz Karpowicz albo Polifonia*. W: Idem, *Nieufni i zadufani*. Wrocław 1971). Trzeba jednakże uwzględnić fakt, że ostatnia faza twórczości Karpowicza przynosi dość specyficzne ujęcie symbolu – jako znaku, który niejednokrotnie dopiero czeka na przyszłe swoje znaczenie. Pisze o tym Erazm Kuźma w artykule *Destrukcyjna symbolika roślinnej w poezji Tymoteusza Karpowicza* (W: *Literacka symbolika roślin*. Red. Anna Martuszevska. Gdańsk 1997, s. 17–186).

i odrzuca wszelkie kalambury, „chce wciąż odtwarzać czytelną powierzchnię rzeczy”<sup>10</sup>. Toteż nie zważając na własną anachroniczność, posługuje się „formami koalescencji, ścisłego przylegania: formami, które wyszły z mody”.

Osobliwy regres w zakresie poetyki wynika więc z niemożności zdystansowania się wobec opisywanej materii. Pod naciskiem tego, co drażniące, piszący wchodzi w taką relację z zewnętrzną rzeczywistością, która więzi jego wyobraźnię, skutecznie angażuje emocje i ogranicza pole zainteresowania. Nie tylko unika on przesadnego estetyzmu, który może odwrócić uwagę skupioną na temacie, ale i pozwala sobie na chropowatość stylu, a nawet swoistą nieporadność, wywołującą zażenowanie niektórych odbiorców:

niech się widzi na każdym obłoku  
odbłask serca czeczeńskiego: wolność  
(...)  
ruski orzeł do tej wysokości  
nawet skrzydłem stalowym nie wzleci  
choćby język wywalał z ognia

dzień tu objął stulecia narodu  
a stulecia narodu – dzień  
w tym zegarze moskiewski czas  
może wybić tylko śmierci godzinę  
dla żołnierzy którzy z nimi przyszli

(s. 312)

„Trudno się pogodzić z tym, że takie »chybione« wiersze – przypominające najgorsze liryki autora z okresu »monodii« – są częścią znakomitego dorobku poetyckiego Karpowicza”<sup>11</sup> – pisze Katarzyna Karasoń, zacytowawszy uprzednio wstępne partie *Mojej Czeczenii*. Nie wdając się w dyskusję o rozmiarach artystycznego fiaska (zwłaszcza że sprawę komplikuje tu miejscami zmierzająca w kierunku pastiszu świetna stylizacja), wydobyć warto – jako problem – ową kontrowersyjną zależność pomiędzy dziełem „nieosłoniętych emocji” a rzekomą

<sup>10</sup> Cytuję w obu przypadkach tę samą książkę: Roland Barthes, *Fragmenty dyskursu ...*, s. 148.

<sup>11</sup> Katarzyna Karasoń, *Sztuka aluzji literackiej w twórczości lirycznej Tymoteusza Karpowicza*. Szczecin 2001, s. 226.

ucieczką od literackości czy raczej – od egotyzmu słowa, przeakcentowania wizji językowej kosztem opisywanej sytuacji egzystencjalnej<sup>12</sup>. Jest to bowiem problem, z którym wydaje się zmagać nie tylko dzieło Karpowicza. W podobnym przypadku Czesław Miłosz zdecydował się poprzedzić tekst zatytułowany *Sarajewo* zastrzeżeniem, w którym obwieszczać będzie swoistą kapitulację artysty i panującego nad słowami retora: „Niech to nie będzie wiersz, ale przynajmniej mówię, co czuję”<sup>13</sup>. Tropem tym pójdzie także Zbigniew Bieńkowski, rozpoczynając wypowiedź o zbliżonej wymowie, *Sarajewo, moja miłość*, od ogłoszenia swej językowej bezradności: „Chociażbym użył samych aksamitnych słów, jedynie zgrzyt z nich wydobędę.”<sup>14</sup> Trudno bowiem o chłodne opanowanie przekazu, kiedy jego treść pozostaje „paląca”.

Imaginarium „czulego punktu” to, wedle zapewnień cytowanego wcześniej francuskiego teoretyka, materia nadzwyczaj poważna, daleka jednak – co warto podkreślić – od właściwego powadze spokoju<sup>15</sup>. W poemacie Karpowicza raz po raz dominuje więc ton żarliwej eksklamacji na cześć „serca czeczeńskiego” (s. 312) i oskarżeń o „rozpasane po rosyjsku / gromobicie wojny” (s. 318). Wiąże się z tym trudność utrzymania wywodu w granicach emocjonalnego *decorum*, które wytyczyli tak bliscy poecie awangardowi poprzednicy, formułując zasadę „wstydu uczuć”. Ale co warto jednocześnie zaznaczyć, emocjonalna odsłona drażliwych kwestii nie idzie tu w parze z ekspozycją samego podmiotu. Wszystkie światła zostają jakoby zwrócone w jedną stronę, w stronę opisywanego świata, a jawne, wyraźne „ja” emigruje poza obręb właściwego tekstu. Sygnały podmiotowe przesunięto do ramy utworu, ograniczono do zaimka dzierżawczego w tytule, pozwalając by to, co bolesne, przesłoniło cały pierwszy plan. Na rzecz mówiącego przemawia więc przede wszystkim samo zaangażowanie i środki dobrane do nakreślenia problemu.

<sup>12</sup> Jacek Trznadel, przeciwstawiając ideę „zniknięcia w dziele” – tendencji do narcystycznego poszukiwania odrębności językowej i stylistycznej, odnosi tę drugą między innymi do formuły „poezji niemożliwej” Karpowicza (zob. Idem, *Wieża Babel i bezimienny Homer*. W: Idem, *Płomień obdarzony rozumem*. Warszawa 1978).

<sup>13</sup> Czesław Miłosz, *Sarajewo*. W: Idem, *Na brzegu rzeki*. Kraków 1994, s. 46.

<sup>14</sup> Zbigniew Bieńkowski, *Sarajewo, moja miłość*. W: Idem, *Ćwierć wieku intymności*. Warszawa 1993, s. 375.

<sup>15</sup> Por. Roland Barthes, *Fragmenty dyskursu...*, s. 148.

Co stanowi więc o osobliwości owej prezentacji? *Moja Czeczenia* to nie tylko próba opowiedzenia o współczesnej historii, ale i – paradoksalnie – wyrażenia osobistego, emocjonalnego stosunku do wydarzeń głosami obcymi, zapożyczonymi. Karpowicz z całą świadomością wykorzystuje tu modelującą siłę dyskursu, sięgając po romantyczną stylistykę i topikę czy też przywołując określone postacie historyczne i literackie. Staje się romantycznym medium, którym zaczynają jakoby mówić upiory przeszłości<sup>16</sup>. Poeta stosuje przy tym bardzo specyficzną taktykę utożsamienia. Za Barthesem można by powiedzieć, że utknął w „lustrze, które się przemieszcza” i zdolne jest uchwycić go wszędzie tam, gdzie istnieje choćby ślad układu, który przypomina mu o tym, co angażuje jego uczucia<sup>17</sup>. W związku z tym opisany przez niego konflikt rosyjsko-czeczeński wybrzmiewa niejako w zwielokrotnieniu, w kontekście dążeń, którym przyświeca romantyczny duch wolności Mickiewicza (z jego niechęcią do caratu), Byrona (walczącego o niepodległość Grecji) czy Tołstoja (negującego prawomocność władzy państwowej). Obraz sporu kształtuje się tu w odniesieniu do znanych z literatury i dokumentów historycznych namietności, pożądań i nienawiści, których figuracją stają się relacje między Tamarą a Demonem (Lermontowa), Ablem i Kainem (Byrona), historycznym i literackim (to jest: opisanym przez Tołstoja) Hadži Muratem a jego dawnymi rosyjskimi sprzymierzeńcami itd. Dzięki tym różnym ujęciom problemu, przed czytelnikiem poematu wyraźniej niż w innych przypadkach odsłania się to, co wedle Andrzeja Falkiewicza, nie jest jedynie kulturą, ale wynika w równym stopniu z indywidualnej biografii pisarza. A zatem między innymi:

Jego bezkompromisowy stosunek do Rosji i Rosjan. Człowiekowi wychowanemu w mieście i na zachodnich rubieżach dużo łatwiej o dystans niż jemu, urodzonemu w 1921 w Zielonej pod Wilnem, który dorastał w tym rozpalonym tyglu plemiennych mordów.<sup>18</sup>

Zaangażowany emocjonalnie podmiot popada więc w świadomą dezynwolturę, gromadząc argumenty na rzecz prezentowanej sprawy. Zmusza

<sup>16</sup> Za zwrócenie mojej uwagi na to zagadnienie bardzo serdecznie dziękuję Panu Krzysztofowi Uniłowskiemu.

<sup>17</sup> Por. Roland Barthes, *Fragmenty dyskursu* ..., s. 189–190.

<sup>18</sup> Andrzej Falkiewicz, *Dlaczego uparłeś się* ..., s. 341.



największych tuzów literatury, by niejako mówili dla niego. W tym celu nawet imituje ich głosy. Jakby brał je w dzierżawę, co może po części sugerować zaimmek „moja” zamieszczony w tytule poematu. Karpowicz dokonuje transpozycji tematycznej przywoływanych wzorców literackich, niejednokrotnie przy zachowaniu wybranych zasad stylu bądź kompozycji, jak w przypadku sonetu Mickiewicza, *Demon, Kaina* czy wolnego przekładu Lermontowa *Z Goethego*. Naśladuje styl retoryczno-deklamacyjny i harmonię rytmiczną poematu o miłości „posępnego” ducha do ziemskiej dziewczyny<sup>19</sup>, wykorzystuje Mickiewiczowską metodę „podwajania widzenia”<sup>20</sup>, bazującą na porównaniu, a z sonetu czyni charakterystyczny „stenogram spostrzeżeń i doznań”, współbieżnych do sytuacji wypowiedzianych<sup>21</sup>; przywołuje rozbudowaną formułę dramatu w rozmowie Byrona z Kainem i prostotę krótkiej frazy wiersza, wzorowanego na impresji autora *Fausta*. Z jednej strony próbuje więc absorbować siłę emocjonalną romantycznego dyskursu, z drugiej – tworzy swoiste *simulacra*<sup>22</sup>, przekształcając wzorzec podstawowy – bywa że aż po myślową inwersję (*II. Lermontow i Goethe w Groznym*). Tak, by pasował mu do opisu właściwie ciągle tej samej nurtującej go kwestii, to znaczy: owej postawy gotowej „na wszystko” w imię wolności.

Karpowicz nie omija ulubionych motywów romantycznej literatury tyrtejskiej, poczynając od modyfikacji obrazu orła wzbijającego się w błękity, niegdyś symbolizującego wolność („wznosi się wolność / ruski orzeł do tej wysokości / nawet skrzydłem stalowym nie wzleci”, s. 312), a kończąc na wyobrażeniach odnoszących się do sfery śmierci: grobu jako kołyski („Najeżdźca przemełł Grozny w hałdy do kołyski”, s. 314) czy też pieśni, która uchodzi cało („Oni się

<sup>19</sup> Zob. Wiktor Jakubowski, *Wstęp*. W: Michał Lermontow, *Wybór poezji*. Wrocław i in. 1972, s. LXXXVI.

<sup>20</sup> Określenie zapożyczone od Juliana Przybosia. Píše on o Mickiewiczu jako o prekursorze metody poetyckiego asocjacionizmu, który był już o krok od „poliptyku widzeń” – a więc poetyki tak bliskiej Karpowiczowi (zob. Julian Przyboś, *Czytanie Mickiewicza*. Warszawa 1998, s. 37).

<sup>21</sup> Ireneusz Opacki, *Człowiek w sonetach przełomu (O sonetach Mickiewicza)*. W: Idem, „*W środku niebokręga*”. *Poezja romantycznych przełomów*. Katowice 1995, s. 35 i n.

<sup>22</sup> Karpowicz chętnie zapożycza się u innych autorów, ale bardzo często pożyczki te funkcjonują jako „ogłocone” z dawnych treści *signifiant*, pod które podszywają się znaczenia nowe. Proces ten staje się szczególnie wyraźny w przypadku *Mojej Czczenii*, a także w *Rozwiązywaniu przestrzeni* (mam tu na myśli owe sentencje i aforyzmy wypowiedziane przez rzekomych przedstawicieli różnych sfer kultury).

odradzają tak jak nuty w pieśni”, s. 315)<sup>23</sup>. Do tej ostatniej grupy należy także, organizujący niemal całą płaszczyznę obrazową poematu, motyw Feniksa powstającego z „życiodajnych” popiołów, znany dobrze między innymi z kart *Lilii Wenedy* Słowackiego<sup>24</sup>. Mamy tu więc z jednej strony „zapalony Kaukaz” (312) i utrzymany w poetyce apokaliptycznej obraz Groznego, „Gdzie słońce nawet przez noc połknięte nie gasło / W czeczeńskich zniczach wniesionych do źrenic” (s. 313), z drugiej zaś – tych którzy dochodząc do absurdu skłonni są przetrząsać już nawet ludzkie prochy:

co robisz tu demonie?  
grzebię się w ludzkich prochach  
spaliłem tu tamarę  
bo mnie nie chciała kochać  
  
chcę by jej krnąbrna szczypta  
w opuszkach mi zabiła  
(...)

(s. 313)

wszystkie gołębie pokoju (...)  
przypadły tutaj lecz do przepalenia  
już tylko popiół chwytają do dziobów  
dla swych feniksów (...)  
rosja chce popiół nawet zjeść  
by nie zapylić cudu

(s. 316 – 317).

Śmierć ujmowana bywa tu w sposób szczególnie bliski romantykom, jako ta, która wyksztalca nowe życie. Ale też poeta czyni wszystko, by jednocześnie podkreślić, że cud wydaje się jak najmniej prawdopodobny – co uwydatnia

<sup>23</sup> Kołyska to jeden z ulubionych motywów Karpowicza. Również *Słoję zadrzewne* rozpoczynają się od obrazu, w którym ktoś wynosi na wzgórze „kołyskę na pół miłością przykrytą” (*Potrzeba lęku*, s. 11), a kończą gdy miłość ta dopełnia się w śmierci, w akcie poświęcenia za to, co nowo narodzone: „kobieta wysuwa się z ciała to / co z niej opada jest bosonogim życiem / lecz przykrywa nim raz ostatni / kołyskę wstaje wiatr” (*Lśnienie*, s. 322).

<sup>24</sup> Zob. Maria Janion, „...I świeci kanonier ostatni”. W: Eadem, *Reduta. Romantyczna poezja niepodległościowa*. Kraków 1979, s. 26, 70.

jeszcze bardziej determinację walczących. Już początek poematu kryje w sobie informację o zdającej się na ostateczne ryzyko wierze w moc nieoczywistości:

w środku życia ustawili śmierć  
w środku śmierci ustawili życie

(s. 312)

Tym samym wolność formuje się w miejscu, gdzie jak u Dantego trzeba by żegnać się z nadzieją, czyli na dnie ostateczności – bo „to nie jest miasto to w ścierwie / oporu tylko ktoś żyje na strzępach z robaków” (s. 317). Wypowiadający się za pomocą poematu podmiot pozostaje pod wrażeniem szczególnej bliskości idei spod znaku dziewiętnastowiecznych walk *Za waszą wolność i naszą* (hasło to umieszczono jako tytuł części XII antologii, na którą składa się utwór). Aby tę niepodzielność<sup>25</sup> wolności dobitniej wyakcentować poeta z całym impetem „rozciągnął” tkanę obrazową swojego poematu pomiędzy biegunowymi porządkami – tak, że z jednej strony konflikt zyskuje momentami wymiary kosmiczne (jest tu kosmiczne drzewo wolności i „kosmiczna góra ghunib” s. 316–318), z drugiej zaś przeraźliwa ruina miasta staje się za sprawą przemieszczenia obrazu apokaliptycznego jednocześnie wewnętrznym spustoszeniem człowieka („Jakie straszne góry car tu spienił / (...) / Kto je tak posiec zdołał i w szczęki kamienic / Powpychał ludzkie żebra i ogniem zatrzasał”, s. 313–314; „miedzy żebrami / przetrząśniętego życia metropolii idzie (...) / człowiek starszy od życia”, s. 317, itd.)

Czarno-biały ogląd konfliktu, jasna linia podziału między złem upostaciowionym przez najeźdźcę, który „Raz krwią piersi polewa, raz przekrapia ropą” (s. 314) a walczącą przeciwko niemu Czeczenią, wynika przede wszystkim – jak można przypuszczać – z emocjonalnej oceny układu sytuacyjnego, z którym identyfikuje się sam Karpowicz<sup>26</sup>. Chodzi mianowicie

<sup>25</sup> „Wolność jest jedna: nie dzieli się na *twoją i moją*, na *waszą i naszą*” – w tym streszcza się idea hasła „Za wolność waszą i naszą”, jednego z podstawowych dla rozwoju europejskiej demokracji (Zygmunt Ziątek, *Za wolność waszą i naszą. Literacka historia idei*. W: *Literatura polska wobec rewolucji*. Red. Maria Janion. Warszawa 1971, s. 44.).

<sup>26</sup> Raz jeden chwije się ów podział, gdy Byron występujący w obronie Czeczenów zabija Kaina, poplecznika Rosji. Sytuacja nie jest jasna, mimo że chodzi tu równocześnie – jak można podejrzewać –

o wyzwanie rzucone aporii, podejmowane w imię wolności, mimo właściwie niepodważalnej przewagi czynnika, który tę wolność ogranicza. Jednym z biegunów twórczości autora *Słojów* jest wszak wyraźna, niemal programowa odraza do wszelkich form cezaryzmu, od despotyzmu politycznego poczynając, a na skostniałych i wypaczających jednostkowe sensy strukturach języka kończąc. Drugie zaś oblicze tej poezji to szczególna miłość do tego, co niezależnie od okoliczności odnawia się i poczytna. Jeśli więc pierwszy biegun obejmuje bezkompromisowy, jak podkreślał cytowany wcześniej Andrzej Falkiewicz, stosunek do Rosji i Rosjan<sup>27</sup>, w drugim – usytuować trzeba by między innymi wyjątkowe zainteresowanie dla tego, co niepojęte w swej żywotności, a w czym wyobraźnia poety rozpoznaje siłę zdolną podważyć granice oczywistości – czyli tego, co daje się zaklasyfikować jako jeszcze możliwe. Myślenie Karpowicza spotyka się tu z przekonaniem wypracowanym na gruncie polskiego romantyzmu – że walka o jakąkolwiek wolność wymaga od walczącego postawy bezkompromisowej.

I tu przyszedł by czas na nieco ogólniejsze rozpoznania. Być może bowiem *Moja Czczenia*, która w pewnym sensie staje się romantycznym „sercem” awangardowej książki, pozwala ujawnić także emocjonalną stronę antologijnego przedsięwzięcia, ukrytą pod osłoną zimnej kalkulacji, przypisanej do kombinacyjnej poetyki. Mimo przerażającej, wręcz cybernetycznej złożoności – a może właśnie z racji owej niewyobrażalnej komplikacji – *Słoje zadrzewne* wydają się dziełem rozpaczliwej furii poety, szaleńczego buntu przeciwko aporiom, przeciwko własnej kondycji i kondycji języka. To jednocześnie dzieło straceńcze w swej bezkompromisowości, w uporze twórczym, o którym wielokrotnie wspominali już piszący o poecie badacze. „W swoim buncie przeciw rutynizacji istnienia jest Karpowicz ekstremistą – pisze Tomasz Tabako – na Kaukazie języka jest bezkompromisowym Czczeniem, który walczy przeciw

---

o akt, w którym pisarz rozprawia się z figuracją zła, wynikającego z utraty źródłowości. Kain zostaje zaprezentowany w poemacie jako potwór „pierworódtwem obżarty” (s. 314), jako ten, który zamierza po raz kolejny zanieczyścić „źródło” – tj. ów strumień, utrzymujący przy życiu walczących o wolność: „Lucyfer-Namiestnik / Znał ducha generała Biurno. Ta sprytna bestyja / Pobił kałem ludzkim – nadludzi Szamila: / Sołdatom kazał fajdać do strumienia...” (s. 315). Na planie kompozycji *Słojów* opowieść ta zdaje się współbrzmieć z sytuacją opisaną w pierwszej paralaksie, kiedy to Bergman decyduje się położyć na źródle zgwałconą dziewczynę (*Kwaśniejące źródło*, s. 7).

<sup>27</sup> Andrzej Falkiewicz, *Dlaczego uparłeś się...*, s. 341.

armiom kalek językowych (a więc klisz myślowych, a więc etycznych, a więc estetycznych), przeciw wszechpotężde banału, przeciw terrorowi wszelkich szkół z jednej strony i przeciw narracyjnej bladzie ironistów z drugiej. Jest rebeliantem, który nieustannie obala reżim samego siebie, swój własny językowy cień.”<sup>28</sup> Toteż jego dziełu przyświeca, jak można przypuszczać, hasło „nigdzie nie przystawaj” (s. 313)<sup>29</sup>, dobrze znane z kart opisywanego poematu. Jest to ruchliwość, która przypomina taneczny rytuał *zikru*, w jakim zatracają się czeczeńscy muzułmanie<sup>30</sup> – oznacza swoistą wirówkę śmierci, która tylko powiększa wolę życia i gotowość do czynów „niemożliwych”. I wreszcie ostatnie podobieństwo zasadzałoby się na podobnym usytuowaniu podmiotu, tym razem podmiotu odautorskiego, który jeśli już gdzieś eksponuje swoje „ja” wyraźnie, to z pewnością w ramie książki (na świadomie w tym celu zaprojektowanej okładce), pozwalając by w środku – wielka „rana” języka, rozgadane do granic możliwości, przesłoniła niemal cały pierwszy plan.

\* \* \*

Tym sposobem także tytułowy „słów” antologii, słów widoczny wyłącznie na okaleczonym drzewie, mógłby być owym modelem wyobraźniowym dla miejsca „bez osłon” – miejsca, o którym mówi się, że bywa do żywego dotknięte.

<sup>28</sup> Tomasz Tobako, *Karpowicz na Kaukazie*. „FA- art” 1999, nr 1, s. 62.

<sup>29</sup> Chyba że byłyby to jedynie przystanki Drogi Krzyżowej, jak sugeruje antologia.

<sup>30</sup> Wojciech Jagielski tak opisuje ten ceremoniał: „Noc była pochmurna, czasami wpadaliśmy na siebie w ciemnościach. Mrok panował też w głównej sali medresy, gdzie złączeni w magicznym kręgu Czeczeni tańczyli *zikr*. Rosjanie widzieli w tym obrzędzie taniec wojenny, czarną mszę, mroczne pogańskie misterium. Ci, którzy w nim uczestniczyli, byli dla nich buntownikami, tancerzom groziło więzienie.

W migotliwym blasku świec przesuwwały się twarze tancerzy, nieobecne, zastygłe. Przywołując imię Najwyższego, śpiewając i tańcząc w ekstatycznym rytmie, który wybijał celebrujący rytuał duchowny, wydawali się przebywać w innym świecie, jakże odległym od tego, co otaczało ich na co dzień. Świecie czystym i szlachetnym, dobrym i sprawiedliwym. Aby się w nim znaleźć, trzeba włożyć w taniec tyle żaru i rozpacz, że wielu uczestników opuszczały siły i padali bez przytomności na deski, by po chwili, ocuceni, rzucić się ponownie w wir tańca.” (Idem, *Wieża z kamienia*. Warszawa 2004, s. 353–354).

# **SPOZA ŚMIERCI**

Przyczynki do zmartwychwstania

## Wyobraźnia fantomowa

Boli mnie głowa, serce, dłoń, noga  
Jakby to były więcej niż słowa!

Rafał Wojacek, *Więcej niż słowa*

(...) brzeg wersu wyczerpać  
fantomowym wylewem serce

Joanna Mueller, *Autoentyzm*

Jerzy Pilch wspominał, że w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych, mniej więcej po tym, jak w polskich księgarniach ukazał się przekład *Ulissesa* Joyce'a (1969), znacznie wzrosła liczba amatorów lektur wszystkich tych wielkich i „ciemnych” ksiąg, które rzekomo wymagały osobnego klucza i przewodnika: „W tamtych czasach literacko-mitologiczno-filozoficzne i Bóg wie, jakie jeszcze szarady zdawały się nam znamieniem arcydzieła, a znalezienie klucza do idealnie do tego rodzaju zabaw przystającego *Odwróconego światła* (*Finnegans Wake* poezji polskiej – jak niektórzy mówili) było pierwszą ambicją”<sup>1</sup>. Książka Karpowicza przypominała Borgesowskie labirynty i mogła być z powodzeniem zestawiana z dziełami, które dziś współczesny badacz określa mianem „literatury monstrualnej”<sup>2</sup>, toteż prowokowała do poszukiwania czegoś na kształt nici Ariadny, niezbędnej, by zwycięsko przejść przez językowe rozdroża i myślowe zawiłości – niebotycznie rozbudowanej – literackiej konstrukcji<sup>3</sup>. Wielu z zapałem podejmowało wyzwanie rozkodowania utajonych sensów poematu. „Było też niestety tak – kontynuował Pilch – że objaśnienia (...) brzmiały trudniej, ciemniej i zawilej niż tekst, który objaśniały”.

<sup>1</sup> Wszystkie cytaty pochodzą z artykułu: Jerzy Pilch, *Poeta nieszczęśliwy*. „Polityka” 2005, nr 36, s. 95.

<sup>2</sup> Zob. Szymon Wróbel, *Galaktyki, biblioteki, popioły*. Kraków 2001.

<sup>3</sup> Wiesław Paweł Szymański, zachęcając czytelników *Odwróconego światła* do poszukiwań, pisał, że nawet jeśli klucz został wrzucony w morze, to współczesna cywilizacja nie powinna już bezradnie się na to godzić (Idem, *Kwadratura koła. Poezja Tymoteusza Karpowicza*. W: Idem, *Outsiderzy i słowiarze*. Wrocław 1973, s. 196).

## Księga Wyjścia... ujęta w przegubie ręki

Nieoczekiwanie jednak całkiem niedawno, zaledwie przed dwoma laty, powrócił do sprawy rzekomego „klucza” dziennikarz pomorskiej gazety Tadeusz Skutnik: przy okazji referowania Karpowiczowskich zasad „gramatyki i pragmatyki bólu”, przedstawił mianowicie dość intrygujący, a przy tym przejrzysty, efekt podjętego przed laty przedsięwzięcia:

Dukwiąc kiedyś nad *Odwróconym światłem*, rozumowałem tak: to niepodobna, żeby autor nie dał swemu czytelnikowi jakiegoś klucza, którym mógłby on jego utwór może nie otworzyć całkowicie, ale choćby częściowo zdekodować. I gdzie powinien ten klucz podsunąć? Gdzieś na początku. Tedy zabrałem się do szczegółowego rozbioru rodzaju wstępu do ewangelicznej opowieści (...). Ten wstęp zwał się *Przed każdą chwilą*, a otwierał go *Muzyczny spacer wieczoru* (jeden i drugi znalazł się w *Słojach zadrzewnych*). Napisany był – o dziwo – regularnym dziewięciozłoskowcem amfibrachiczno-trocheicznym (amfibrach otwierał niemal każdy wers, po nim następowały trocheje). Ki diabeł? Karpowicz i metrum?

Przy bliższym przyjrzeniu się temu wzorcowi okazało się, że wersy dziesiąty i szesnasty wypadają z rytmu; dziesiąty ma siedem, a szesnasty – jedenaście zgłosek. I to uznałem za ważny sygnał. *Muzyczny spacer* ma dwadzieścia dwa wersy. Tyle, ile liter ma alfabet hebrajski. „Urwany” wers to w alfabecie hebrajskim „jota”, czyli „ręka”. Dodany to *‘ajin* czyli oko. Mam prawo wierzyć, że to są dwa słowa-klucze biograficzne samego Karpowicza. (...).

To jest elementarz, takie są elementaria, z których powstaną późniejsze Karpowiczowskie *elementy*.<sup>4</sup>

Skutnik w zasadzie zadowala się osadzeniem odkrycia we wspomnianym kontekście biograficznym (jeszcze przed wojną młody Karpowicz traci w sieczkarni lewą dłoń). Nie ulega jednak wątpliwości, że każde z wymienionych przez niego słów-kluczy – nawet dla tych, którzy nie są wybitnymi znawcami hebrajskiego alfabetu<sup>5</sup>, a tylko uważnie śledzą nawracające w twórczości poety motywy – stanowić może ciekawy punkt odniesienia dla interpretacji dzieła. *Słoje zadrzewne* są poniekąd wyrazem owej rezygnacji z pewników, za które wolno by... ręczyć. Motyw ręki odgryzionej (*Za język*, s. 7),

<sup>4</sup> Tadeusz Skutnik, *Gramatyka i pragmatyka bólu (Na przykładzie poezji Tymoteusza Karpowicza)*. W: *Ból*. Red. Anna Czekanowicz, Stanisław Rosiek. Gdańsk 2004, s. 158 – 159

<sup>5</sup> Tudzież dwudziestu dwóch sefirotów, widomych przejawów Boga?



odciętej (*Moja Czeczenia*, s. 317) spalonej (*Ze wzgórza Boscha*, s. 254), obecny od pierwszych stron antologii i w jej węzłowych miejscach – obrazowo przedstawia tu proces usuwania tego, co powierzchowne:

i zwijajcie język w ogień  
jeśli się ślizga na mydłach statystyk  
(...)  
niech będzie popiół w miejsce kłamstwa  
jak było czarne dla wroga powietrze tam gdzie  
scaevola spalił swoją rękę

i dotyk który więdnie na powierzchniach

(*Ze wzgórza Boscha*, s. 254)

Jeśli jednak zgodzimy się na lekturową grę według „klucza” Skutnika, to konsekwentnie uwzględnić trzeba będzie – jak się wydaje – fakt, że w *Muzycznym spacerze wieczoru* (s. 6) wersowi jakoby „urwanemu” (a więc temu, który odpowiada hebrajskiemu słowu 'ręka') brakuje do dziewięciozłoskowego schematu rytmicznego dokładnie tylu sylab, ile dodano frazie z „naddatkiem” (czyli domniemanemu 'oku'). W pierwszym z wymienionych przypadków (wers brzmi: „swą szyje i bezpiecznie”) na scenie antologijnej opowieści pojawia się jeden z najbardziej eksponowanych w książce fragmentów ciała: ścinana wciąż od nowa, także na „gilotynie” słów, szyja (znak odcięcia tego, co było, od tego, co jest i wejścia w obszary „niemożliwe”<sup>6</sup>). Podczas gdy drugi wers (brzmiący: „rzeki odnaleźć też nieistniejącą”) zapowiada odnalezienie utraconego pośród heraklitejskiej zmienności, a nawet – w obszarze nieistnienia. Czy raczej: owej nieobecności opatrzonej „naddatkiem”, już po stronie fantomu? Jak gdyby odmówiony ręce zmysł dotyku miał stać się udziałem oka, oka-narzędzia czystej świadomości.

„Dziwnych doprawdy przygód – pisze o *Słojach zadrzewnych* Andrzej Falkiewicz – doświadcza w tych wierszach narząd wzroku – co w przypadku tak

<sup>6</sup> Zob. rozdział zatytułowany: *Poeta od spraw niemożliwych*.

patrzącego, tak przewrotnie rozumującego poety wydaje się znaczące<sup>7</sup>. Wykaz cytatów dotyczących spraw optyki ułożyłyby się tu z pewnością w „nieprzebrane” morze<sup>8</sup>. Z morza tego warto jednak, jak się wydaje, wyłowić zwłaszcza dwa wyznania. Pierwsze, wypowiedane – co nie jest bez znaczenia – przez tego, który spokrewnił się z Holofernelem, mówi o odrzuceniu spojrzenia powierzchownego, dzięki usunięciu bezpośrednich związków ze światem czysto fizycznym: „dosłowność wzroku (...) dzięki szyi mnie już nie dotyczy” (s. 39). Drugie wskazuje na usytuowanie perspektywy podmiotowej w najbardziej witalnym punkcie mowy – w miejscu w którym, jak mówi Karpowicz, skupia się cały pęd życiowy i żąda pierwszej i ostatniej nazwy<sup>9</sup>: „z leśmianowskiej szczeliny widzę” (s. 27). Supremacja wzroku jest czymś odziedziczonym jeszcze w spadku po dokonaniach dawniejszych. Joanna Mueller, świetnie zaznajomiona z *Odwroconym światłem*, skłonna jest uznać oko bez wahania za głównego bohatera wspomnianego tomu.

Zapraszając do anamorficznej lektury tej poezji, Mueller słusznie podkreśla charakterystyczny dla Karpowicza rozziw między niedookreśleniem obrazu

<sup>7</sup> Andrzej Falkiewicz, „Dlaczego uparłeś się mówić ze mną tak niejasno?” W: Tymoteusz Karpowicz, *Słaje zadrzewne*. Wrocław 1999, s. 337.

<sup>8</sup> Tak wyglądałaby owa lista przy uwzględnieniu tylko czterech pierwszych części książki Karpowicza: „oko patrzące z lasów przeźroczystych” (s. 10); „i z wysoka bez żadnych oczu śledzi ruch ludzi którzy ją budują” (s. 11); „Ty gwizdź czterdziestoletni chłopce gdy zobaczysz białą wiewiórkę” (s. 12); „nikt nie podniesie za ciebie / oczu znad księgi życia” (s. 13); „zagrać listek światła dla sałatki z uszu i oczu” (s. 13); „ona stała jawnie niewidoczna / nie złożona z tego co widziałem / lecz widziana z tego co złożyłem” (s. 14); „od środka świeci / by mieć na oku boskie zawieszenie” (s. 15); „czyż nie byłoby dostojniej umrzeć jednobarwnie bez śmiesznych podków i przyrządów / które ktoś chce nam przybić do oczu na to szczęście dawno wykłute” (s. 15); „W konarach światła / i korzeniach nocy / wyrasta nasz wzrok / (...) / Zakochani w wyraźnym / całujemy podwójne oczy / wiecznych kolorów” (s. 24); „z leśmianowskiej szczeliny widzę” (s. 27); „w otwartym oku pojawiła się ziemia” (s. 28); „do gniazd dolatać oczu” (s. 36); „wiatr z pasma wzroku przędzie / pajęczynę i jak najdelikatniej / zasnuwa usta przed wypowiedzeniem / miejsca na ziemię które tak chce żyć” (s. 37); „do żywego oka daleką ma nagość / bo tam oko w oku brodzi po kolana / (...) / bo tu blisko jest za powiekami naga biegająca serca / woda płynniej oko rozwiązuje / oko czyściej wody dochodzi” (s. 38); „dosłowność wzroku (...) dzięki szyi mnie już nie dotyczy” (s. 39); „wirujące w górze / oko konwalii do wewnątrz zwrócone” (s. 40); „twarz / swoją szczelnie przykryła by oczy / niezupełnie były popielcem / tylko czasem zerkająca na płot / gdzie dziewczyna ogryzała spojrzeniem / rozprutego na wylot chłopca” (s. 41); „moje zmysły pcha taki zwal / przejrzystości przed sobą że to je oślepia” (s. 43); „zakłada aż trzy / pary okularów na brakującą / parę oczu” (s. 45); „domaluje we krwi oko / (...) / tak się wszystko zmieniło na oczach / nawet w oku już uchodzi kot” (s. 46); „i kazirodcza siwość / bezpłciowo przeoczona” (s. 50) „ludzką całą gębą maluje / obraz z którego zbieram / jedynie własną powiekę z widzenia / odpadającą od wzroku do oka” (s. 51); „ryba nawet płynie / już niewidzialnie” (s. 58); „zmysł światła mając jakby w ręce / wybranej między przedmiotami / widoczniej schodzę sobie z oczu / do wielkich oczodołów cienia” (s. 62); „światło jest trudne” (s. 63); „jest nadpromienne światło” (s. 64); „patrzy / poprzez niego jak dwa / liście klonu próbują / zbliżyć do siebie powietrze” (s. 65); „nie całuje już światła tylko spluwa w oczy / znów samej sobie” (s. 70).

<sup>9</sup> Tymoteusz Karpowicz, *Poeta nadmiaru czy niedosytu*. „Odra” 1970, nr 12, s. 19.

a nadmiarem przekazywanych w utworze informacji. Sytuacja taka sprzyja zarówno niedointerpretacji, jak i nadinterpretacji przekazu i powoduje rozterki związane z wyborem pomiędzy „widzeniem zaprojektowanym »w tekście« przez samego Karpowicza a projekcją (...) prywatnego widzenia”<sup>10</sup> (podkreślenie – J. M.), w dużym stopniu konieczną z racji amorficznego charakteru dzieła. *Odwrócone światło* jest w ujęciu tym swoistą historią oka pozbawionego widoków na to, co pierwotne, stabilne, esencjonalne. I chodzi tu zarówno o „biedne spóźnione oko” zapoznane w roli – może nawet – bohatera tomu, dzięki słowom wiersza *Lament oka drugiego*<sup>11</sup>, jak i o oko drugiego – oko czytelnika. Każde z nich posiadało „wiedzę, że wszystkie źródła zostały zatarte; jedyne, co może zobaczyć, to mącące rozum i optykę ślady”<sup>12</sup>. Rozwiązaniem sytuacji jest próba wprowadzenia samego siebie na miejsce zatartego początku – proponowanie własnej konstrukcji świata, Mueller podąża przy tym za sugestiami Karpowicza:

(...) nowe światy muszą istnieć tylko w języku, jako prawzory nowej rzeczywistości. (...) Pisać, to powoływać do życia (przy pomocy logos) światy dotychczas nieistniejące. (Podkreślenie – T. K.)<sup>13</sup>.

W wierszu *Lament oka drugiego* wąż kusi możliwością odrzucenia postawy żałobnej po utraconym „pierwszym spojrzeniu”, a słońce kieruje uwagę lamentującego ku jego własnym zamierzeniom: „kto patrzeć może po mnie / z pierwszego oka łowiąc / jeszcze wcześniejsze pragnienie / to go nie słońce obchodzi”. Poeta Drugiego Oka – albo raczej, jak wolałby Tadeusz Skutnik, poeta z „naddatkiem w oku” – marzy o alternatywnym pierwszym dniu widzenia, prymarnym wobec znanej mu rzeczywistości. Toteż wedle słów badaczki, „dochodzi zawsze do własnych, nostalgicznych fabulacji (bo »go nie słońce obchodzi«, a wyznaczony »promieniem ramienia« autograf i autoportret)”<sup>14</sup>.

<sup>10</sup> Joanna Mueller, *Księga Wejścia do Xiegi Tymoteusza Karpowicza*. „Twórczość” 2004, nr 10, s. 107.

<sup>11</sup> Tymoteusz Karpowicz, *Odwrócone światło*. Wrocław i in. 1972, s. 140 i 142.

<sup>12</sup> Joanna Mueller, *Księga Wejścia...*, s. 115.

<sup>13</sup> *Twórcza negacja. Rozmowa o poezji*. Rozmowę z Tymoteuszem Karpowiczem przeprowadził Ryszard Sawicki. „Wieloczas” 1983, nr 1–2, s. 67.

<sup>14</sup> Joanna Mueller, *Księga Wejścia...*, s. 119.

Marzenia te najjaśniej eksplikuje przyszły autor *Słojów* w rozmowie z Ryszardem Sawickim:

Ja chciałbym wrócić do dnia narodzin słowa, ale zachować w nim pamięć tego, co już ono „po drodze” przeżyło. Maksimum asocjacji jest nadzieją mego logos.<sup>15</sup>

Ale i w zakończeniu *Odwróconego światła*:

kiedy moja łódka dobije do słońca  
zaczekam chwilę nie wysiądę z brzegu  
popatrzę stąd na wszystkie zachody  
światła na jego nazwy i na synonimy<sup>16</sup>

Karpowiczowska tęsknota za pierworódtwem, rajem przyległości słowa i ciała, pierwszym dniem widzenia, odbiega więc znacząco od marzeń o rzeczywistości pierwotnej, niepoprzedzonej żadnym pragnieniem, jak i od owej – zawsze bezimiennej – Całości, obojętnej na różnicę, poszczególnosc i przeżycia wyniesione z egzystencjalnych podróży. Joanna Mueller sugestywnie opowiada, jak w *Odwróconym świetle* wiara w mit Księgi zastąpiona zostaje pożądaniem Xsięgi, którą napisze się własnym życiem. Ostatecznie bowiem nie chodzi Karpowiczowi o dotarcie do praprzyczyny świata (słowa), ale o to, by – jak sugeruje przywołana wcześniej wypowiedź poety – osiągnąć niemożliwe, oparte na anabazie, na jakimś ruchu opacznym, przymierze między rzeczywistością pamięci zawierającą poszczególne historie a rzeczywistością narodzin z ciągle jeszcze niewyczerpanym potencjałem rozwiązań (być może dlatego także w *Słojach zadrzewnych* „to, co opowiada jest już pośmiertne a wygląda jakby sprzed życia”?)<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> *Twórcza negacja...*, s. 69.

<sup>16</sup> Tymoteusz Karpowicz, *Odwrócone światło*. W: *Odwrócone światło...*, s. 402. W humorystycznym ujęciu problem ten pojawia się także w kalce logicznej, dołączonej do *Lamentu oka drugiego*: „najlepsze z rosnących drzew / jest to które nie rośnie / do końca swej przestrzeni / daje to możliwość na obejście / ideału i na wyciągnięcie / w jego cieniu nóg kiedy ono / także podkuli korzenie” (*Odwrócone światło...*, s. 141).

<sup>17</sup> Cel tych wszystkich, ufundowanych na anabazie, dążeń to zapewne ów tajemniczy punkt wolności, w którym wciąż zrealizować można wszystkie swoje możliwości – tj. borgesowski Alef, tak często powracający w wypowiedziach poety.

Wydaje się jednak rzeczą równie pewną, że nie należy zbyt pochopnie porzucać myśli o nostalgicznym charakterze wszystkich tych zawrotnych pomysłów<sup>18</sup>. Sama Mueller przyznaje, że na tle postmodernistycznego odwrótu od poszukiwania źródła, Karpowiczowskie „Drugie Oko (...) nie ma ironicznej odwagi wyśmiania własnego lamentu”<sup>19</sup>. W wierszu pyta ono nie tylko: „co tu było wcześniej widziane”?, ale i – „ile teraz mam niewidzianego / w tym co wyraźnie widzę”?, oraz „ile na zawsze nie spojrzę / w tym co porwano na ślepo / spod niebyłej jeszcze powieki”?. Pyta zatem o natarczywą nieobecność tego, co wydaje się zaprzepaszczone na zawsze – o ten brak, nieoczekiwane tak bardzo obecny w świadomości. Przyjąć należałoby może raczej, że Karpowicz to poeta „rozdartego źródła”<sup>20</sup> (*Powaleni*, s. 78) – co jakiś czas odwraca się w stronę utraconej Eurydyki; i z drugiej strony – abstrakcji „świata dotychczas nieistniejącego” usiłuje przydać fizyczne, to znaczy: odczuwalne wymiary. Toteż rzeczy nieobecne niejednokrotnie zyskują w jego świecie status fantomu.

\* \* \*

Niezwykłe wymowny jest sposób, w jaki poeta oświetla rezurekcyjną rzeczywistość w części X wyboru. Prezentacja ta rozpoczyna się od przywołania leśmianowskiego z ducha<sup>21</sup> przeświadczenia, że w zmartwychwstaniu „Nie powtórzą się”... różne – mniej lub bardziej znikliwe – świata tego sprawy: „niebo zapisane skrzydłem ptaka / drzewo z okrągłym echem w środku / cierpliwość palta i bunt iskry”. Nie powtórzą się, aczkolwiek mogą trwać w ludzkiej świadomości (*Czarodziejska góra*, s. 214)! Koniec zaś przynosi opis tyleż rzeczywistości zmartwychwstania, co rzeczywistości narodzin – tego, kto jest „nie na obraz i nie na podobieństwo”, a tu właśnie „brakującym językiem zwiąże

<sup>18</sup> Joanna Mueller wspomina o „nostalgicznej fabulacji”, ale podkreśla także za Freudem egoistyczny wymiar żałoby: „w lamencie po zmarłym więcej jest egoistycznej pracy żałoby, radości, że samemu się żyje niż rzeczywistej rozpacz po stracie” (Eadem, *Księga Wejścia...*, nr 10, s. 119).

<sup>19</sup> Joanna Mueller, *Księga Wejścia...*, s. 117.

<sup>20</sup> Oczywiście takiemu ujęciu sprzyja niechronologiczny układ antologii, który poniekąd jest wyrazem dążeń do tego, by całe dzieło tworzyło atemporalną jedność, jak u Leśmiana. Edward Balcerzan pisał o tym marzeniu Karpowicza w artykule *Która twarz była prawdziwa?* („Odra” 2005, nr 10, s. 33).

<sup>21</sup> Tyle że u Karpowicza więcej jest nostalgii i żalu niż dumy czy buntu, tak charakterystycznego dla Leśmiana, który kończy wiersz *W czas zmartwychwstania* słowami: „Nie każdy śmiech się zbudzić da! / Nie każda łza się da powtórzyć!” (Bolesław Leśmian, *W czas zmartwychwstania*. W: Idem, *Poezje zebrane*. Oprac. Aleksander Madyda. Toruń 2000, s. 439).

swoje imię i do (...) / chrzcielnicy / wrzuci” (*Egzorcysta w starej krypcie*, s. 242 i 244). W ten sposób, jak mówi ostatni cykl tej części wyboru, zrodzi się piękno alternatywne wobec piękna Drzewa Rodzaju (nieobecne w polu znanego Stworzenia), przedstawiane jako świat „pozadrzewnej słonecznej gałęzi” (*Piękno nieobecności*, s. 216–217). Najpewniej nawiązuje do tego zdarzenia tytuł antologii Karpowicza, wskazujący na „zadrzewną” rzeczywistość. W tej samej części X wyboru pisarz umieszcza utwór, w którym – także na gruncie nieobecności (śmierci) – spokrewnia drzewo i człowieka, stawiając dobrze znany znak równości „pomiędzy słojem celulozy / a zastawkami w sercu kruchym” (*Matka w krześle drewnianym*, s. 216). I temu „równaniu”, jak się wydaje, szczególnie warto się przyjrzeć.

### Obecność mal à propos

Rzecz zaczyna się od pęknięcia w sęku. Jako że z reguły drewno pozwala pracować wyobraźni, w każdej skazie, w każdym naruszeniu jego faktury dostrzec można zaczątek opowieści. Max Ernst, autor *Historii naturalnej*, inspirowanej między innymi słojami drzewa, wspominał, że frapujące rysunki powstałe w oparciu o technikę frotażu, wykorzystującą chropowate, szorstkie powierzchnie drewna, stopniowo zatracają podobieństwo do podłoża, z którego były „zdjęte” i nabierały nieoczekiwanej precyzji<sup>22</sup>. Tak dzieje się i u Karpowicza:

matko malutka w gnieździe krzesła  
przez dziurkę w sęku przez żywicę  
doszłaś do krzesła dopłynęłaś  
ale tak mała że kot nawet  
myszkę spostrzega a nie ciebie  
i czarna pestka słonecznika  
wyraźniej rośnie na tle nocy  
wyraźniej sen się podpowiada  
otwartym oczom kropla burz

<sup>22</sup> Referuję za: Krystyna Janicka, *Wyobraźnia wyzwolona za pomocą nowych technologii – czyli malarstwo Maxa Ernsta*. W: Eadem, *Surrealizm*. Warszawa 1975, s. 99.

Główna myśl wiersza zarysowuje się wyraźnie już od pierwszych jego słów, od aliteracyjnej apostrofy („matko malutka”) i powraca wciąż na nowo, organizując początkową część utworu (pierwszą strofę) wokół uporczywie powtarzanego rozpoznania: „matko malutka”, „ale tak mała że...”, „że może być ktoś aż tak mały”. Mówiący znajduje się w obliczu rzeczywistości, której niezbicie doświadcza, choć jednocześnie doznanie to – w swej niepochwytności – wykracza poza wszelkie znane mu z autopsji, możliwe do przywołania paralele. Nie mieści się w porządku rzeczywistości fizycznej, a tym bardziej nie zaspokaja jej potrzeb („kot nawet myszkę spostrzega a nie ciebie”). Wykracza także poza to wszystko, co udaje się osiągnąć w trakcie, jak się wydaje, swoiście poetyckich łowów na obiekty małe i niepewne. Nie można bowiem przedstawić fenomenu nieobecności, a tym bardziej – czyjejś konkretnej nieobecności, ani poprzez hiperbolę, skrajną intensyfikację obrazu (jak wtedy, gdy mówi się o czarnej pestce wzrastającej na tle nocy czy kropli burzy), ani też nawet dzięki powołaniu się na paradoksalny charakter zjawiska (tak jak to można zrobić w przypadku snu, który podpowiada się otwartym oczom albo – ciemnej pestki słonecznika; ta ostatnia ewokuje wszak na płaszczyźnie językowej obraz czarnego słońca).

*Matka w krześle drewnianym* to poruszająca egzystencjalna opowieść o nieobecności, która jest tak bardzo niepewna, że wszystko już wydaje się pewniejsze i bardziej prawdopodobne. Ale problem ten ma swój metapoetycki wymiar, zawarty w pytaniu o możliwość dobrania takich środków wyrazu, które umożliwiłyby przedstawienie niezbywalnej inności tej absencji. Stąd jednym z tematów utworu staje się na różne sposoby podejmowany problem ekwiwalentyzacji i zrównywania. Nie ma tu aprobaty dla żadnych tworzących się układów zastępczych, pozornie równoważnych. Wyliczone wyobrażenia nie nadają się do roli obrazowych ekwiwalentów, mogą natomiast funkcjonować jako antytetyczne tło: świadectwa żalu za utraconym i punkty odniesienia dla tego, co może mieścić się tylko poza „znakami równania”, na które złożyły się wedle słów wiersza:

uniwersalny strój drewniany  
 dla nogi dla suchego ucha  
 uniwersalne czółno pociąg  
 z palaczem o drewnianej ręce  
 uniwersalny znak równania  
 pomiędzy słojem celulozy  
 a zastawkami w sercu kruchym  
 uniwersalne pojednanie  
 lasu i łowcy jego cienia

Fragment ten przyciągał uwagę badaczy zainteresowanych niemożnością rozgraniczenia tkanki ludzkiej i drzewnej, a co się z tym wiąże – ambiwalencją odczuć w obliczu śmierci kogoś bliskiego<sup>23</sup>. Wiersz zdaje się bowiem sugerować, że proces umierania jest w istocie procesem zmierzającym do utożsamienia z innym. Jeśli jednak każdy, bez różnicy, staje się kiedyś nieobecny, to – mówi Karpowicz – nie każda nieobecność musi być jednakowo odbierana. W ujęciu zaproponowanym przez poetę to właśnie dzięki niej możliwa okazuje się weryfikacja inności:

coraz się bardziej wszystko zgadza  
 za chwilę kornik bez namysłu

i tylko oczy twe drewniane  
 są z drewnem nie do pogodzenia

Niepowtarzalność utraconych rzeczy identyfikuje się – jeśli sparafrazować samego autora *W imię znaczenia* – przede wszystkim w imię bólu, jaki strata wywołuje. Co śmierć w planie ontologicznym utożsamiała, na innej płaszczyźnie, płaszczyźnie emocjonalnej – ból „odpodobnia”. Dzięki temu owa początkowo nieuchwytna jakość, odróżniająca jedną nieobecność od drugiej, stanowi o nieusuwalności ludzkiego konkretności. Mówiący obchodzi przy tym rozpoznaniu, niczym przy jedynym niepodważalnym pewniku („I tylko oczy twe drewniane / są z drewnem nie do pogodzenia”). Przeciwwstawia go zrównującej wszystko

<sup>23</sup> Zob. Paweł Dybeł, *Patron pokolenia?* „Literatura” 1974, nr 37, s. 4; Andrzej K. Waśkiewicz, *Metonimia świata*. W: Idem, *Rygor i marzenie*. 1973, s. 231–232.



i wszystkich śmierci. Dzięki intensywności sprzeciwu, jaki zarysowuje się w świadomości tego, kto o nieobecność pyta, jej niepowtarzalność – mimo absencji ciała – zyskuje status porządku obiektywnego (stąd biorą się dywagacje, czy i jak „może być ktoś aż tak mały”). Najlepiej określił ów porządek w innym miejscu *Słojów* sam Karpowicz, pisząc o obecności *mal à propos* (nie na miejscu) – obecności „spoza jej soków” (*Obecność mal à propos*, s. 17). Przyporządkowana do wiersza *Matka w krześle drewnianym* wierszowana paralaksa ujmuje problem raz jeszcze w całej jego złożoności:

(...) śmierć prawie była pewna  
że całej jej nie pochwyciła

nocą zmuszała księżyc aby  
świecił gdzie nic już nie popadło  
podejrzewała nie-na-miejsca  
że niewłaściwe tam ukryła

(*Testament*, s. 217)

Osoba ukochana, jak i jej nieobecność, nie mieści się w żadnym opisie, jest oryginalna na sposób nieoczekiwany, nie może jej uchwycić stereotyp, ani nic, co byłoby prawdą powszechną. Dotyczy to zarówno zrównującej wszystkich śmierci, jak i – w porządku metapoetyckim – standardów języka. Trzeba by raczej za Rolandem Barthes'em mówić o atopii innego, o tym że taka niepowtarzalność wymyka się, jest „bez miejsca, bez *topos*, bez »topo« – bez dyskursu”<sup>24</sup>. Tłumaczy to w pewnym sensie obsesyjne dążenie Karpowicza do „rozwiązania przestrzeni” – przestrzeni, która w ujęciu poety okazuje się przede wszystkim obszarem szczelnie wypełnionym przez słowa (*Przestrzenie*, s. 252–253). „Atopia jako niewinność – pisze Barthes – nie podlega opisowi, definicji, językowi, który jest *maya*, klasyfikacją Imion (Przewin). Inny – kiedy jest *atopos* – wstrząsa językiem: o nim mówić się nie da; każde określenie jest fałszywe, bolesne, błędne, nie na miejscu; inny jest nie do określenia.” Poeta na problem ten odpowiada konstrukcją *Słojów*. Niepogodzony z owym bolesnym

<sup>24</sup> Kolejne cytaty pochodzą z książki: Roland Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*. Przeł. Marek Bieńczyk. Warszawa 1999, s. 81, 80.

zafałszowaniem, jakie niesie język, proponuje poetykę permanentnego sprzeciwu. Zawila konstrukcja antologii, stworzona przez „niedokończonego ciągle więźnia przestrzeni” (*Kroki do kwadratu*, s. 327), wydaje się nawiązywać do rozgraniczenia, o którym opowiada *Matka w krześle drewnianym* – próbuje mówić wciąż o tym, czego „śmierć (...) nie pochwyciła”, na co nie ma zgody i przeciwstawiać atopię – rzeczywistości zamkniętej w obszarze ograniczeń słowa. Jest to myślenie – podobnie, jak u Barthesa – napędzane konfliktem pomiędzy ciężkim, nieruchomym znakiem, na którym wspiera się społeczeństwo a owym „ja”, które „nie jest niczym innym, jak tą przestrzenią, tym czasem, kiedy nie jestem obrazem, przedmiotem”<sup>25</sup> (poeta powie, że to „ja” – „nie na obraz i nie na podobieństwo”). W pogoni za niepowtarzalną innością, która zagrożona jest śmiercią przez utożsamienie, Karpowicz zapuszcza się w swoje pojęte zaświaty *Podziemnego wniebowstąpienia*:

ubywający nabrzmiewa  
w zwiększającym się ograniczeniu  
(...)  
nie ujmiesz nic zabitemu  
tylko żywy nie uchodzi cało

(*Denotowanie*, s. 209)

Już Paweł Dybeł mówił o świecie autora *Jeden raz jeden*: „Jest on doznawany poprzez brak, okazuje się zbiorowiskiem rzeczy »martwych«, przynależnych do sfery nicości”<sup>26</sup> (podkreślenie – M. K.). Trzeba by zapewne powiedzieć dobitniej, idąc za wskazówkami Karpowicza – świat może być doznawany i... poznawany poprzez brak, a więc niejako od tej drugiej strony. Bo kiedy nic nie jest pewne, prawdą może być to, co boso przyjdzie z serca aż do krtani (*Muzyczny spacer wieczoru*, s. 6). W stwierdzeniu takim zawiera się przekonanie o nieusuwalności tego, co niepowtarzalne – nawet w obliczu śmierci fizycznej czy w wyniku niwelującej każdą pojedynczość pracy języka. Języka, w którym przez cały czas działa ów okrutny „znak równania” –

<sup>25</sup>Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Przeł. Jacek Trznadel. Warszawa 1996, s. 26.

<sup>26</sup>Paweł Dybeł, *Patron pokolenia...*, s. 4.

znak, za sprawą którego „coraz się bardziej wszystko zgadza”, uniwersalizuje i ulega zniszczeniu, anihilacji:

(...) najłatwiej  
umiera się przez mówienie  
które stanie się własnością tłumu  
ono to załatwi wszystkie wystające  
policzkowe kości naszych zdań

(*Kanciasta scena*, s. 308)

### Cóż to takiego wycięto?

Wydaje się, że dokładnie ten sam (jakościowo) gest w obronie nieobecnego, rzekomo nieuchwytnego fenomenu, jaki zaobserwować można na przykładzie *Matki w krześle drewnianym*, powtarza Karpowicz w ostatnim dystychu wiersza *Drzewostan wody*<sup>27</sup> (Część VI. *Nauczanie*, s. 122). Tym razem rzecz dotyczy bezpośrednio rzeczywistości języka, w obrębie której dopuszczalne stają się – podejmowane oczywiście nie bez dozy żartu – gry o świat „niemożliwy”:

drzewostan wody jest zanikający  
woda wykwitła z żył przeciętych wody  
wypływa kamień niedorozwinięty  
i grzywa nie do zaplecenia  
w dąb lub chytrego niedźwiedzia w tym dębnie

Tytułowy „drzewostan wody” można by uznać z powodzeniem za ilustrację Peiperowskiej definicji metafory: „Metafora jest samowolnym spokrewnianiem pojęć, jest tworzeniem związków pojęciowych, którym w świecie realnym nie odpowiada”<sup>28</sup>. Niegdyś definicja ta sprowokowała polemikę na temat granic swobody artystycznej. Karol Irzykowski oponował, jak wiadomo, przeciwko dopuszczeniu do sytuacji, w której zezwala się artyście na pełną arbitralność wypowiedzi – na kreowanie metafor, których nie można zweryfikować przez odniesienie do rzeczywistości zewnętrznej. Autor *Tędy* odpowiadał, że choć za

<sup>27</sup> Trzeba by zaznaczyć, że obydwa teksty należały kiedyś do *Znaków równania* (1960).

<sup>28</sup> Tadeusz Peiper, *Metafora teraźniejszości*. W: Idem *Pisma wybrane*. Oprac. Stanisław Jaworski. Wrocław i in. 1979, s. 35.

sprawą techniki samowolnie spokrewnianych pojęć nie odtwarza się gotowych i znanych uprzednio zdarzeń, to jednak celem jest generowanie sytuacji, które można by osadzić w granicach pewnego prawdopodobieństwa<sup>29</sup>. Karpowiczowski *Drzewostan wody* jest takąż próbą opisanego świata zainicjowanego przez pojedynczą metaforę, określa jego specyfikę i ujawnia konstytuujący go brak, posuchę, nieobecność:

posucha nogi ludzkiej ludzkiej ręki  
brak rosy w nocnym spotkaniu i rannym  
posucha stołu i posucha pieca  
opał z którego już salamandra  
chust nie wynosi na deszcz do suszenia  
posucha mowy wióry słów paznokcie  
wrośnięty w słowo paznokieć i uszy  
wrośnięte w sowo uszy nie do usłyszenia  
nie narodzone właściwie do głosu

I w tym świecie wszystko nieodwołalnie zmierza w kierunku istnienia „bez różnicy”. Między ludzką nogą a ludzką ręką, spotkaniem nocnym i rannym, stołem i piecem, ogniem i deszczem działa pojednawcza nieobecność, utożsamiający wszystko brak – dzieło arbitralności języka. Rzeczy wrastają na powrót w słowa, nie osiągając poziomu słyszalności. Gdyby użyć kategorii, którą sam Karpowicz stosuje do opisu poetyckich pomysłów Leśmiana, to trzeba by mówić o rzeczywistości złożonej wyłącznie z „intruzów ujemnych”<sup>30</sup>, o plejadzie bytów niewcielonych, które nie zdołały przewyciężyć językowej posuchy, wyrosnąć ponad drętwość określającego je słowa:

posucha mowy wióry słów [...]  
oto są skutki klęsk elementarnych  
które pochodzą z drzewostanu wody

<sup>29</sup> Irzykowski polemizował z Peiperem w artykule *Metaphoritis i złota plomba* (Idem, *Walka o treść*, Warszawa 1929). Tadeusz Peiper odpowiedział tekstem *Komizm, dowcip, metafora* (Idem, *Tędy*, Warszawa 1930) i artykułem *Milczenie tyfoidalne* („Pion” 1935, nr 10).

<sup>30</sup> Zob. Tymoteusz Karpowicz, *Poezja niemożliwa. Modele Leśmianowskiej wyobraźni*. Wrocław i in. 1975, s. 16.

nigdy nie było drzewostanu wody  
przepraszam coś to takiego wycięto

Utwór ten, jak podkreślali jego badacze, za pomocą środków opisowych przeprowadza krytykę języka, stawia pytanie o granice wyobraźni, poza którymi ze swej istoty arbitralne słowo traci kontakt z rzeczywistością<sup>31</sup>. Ale gdzie wióry lecą, tam i drwa rąbią – by odwrócić treść znanego przysłowia. Nie ma strat i żalu bez istotnego zaangażowania w trudy przedsięwzięcia, toteż wysiłek słowny i tym razem nie mija zupełnie bez echa

Jedna z sentencji, jaką wyczytać można z kart *Słojów zadrzewnych*, głosi, że „Język wyczerpie z serca nawet jego brak” (*Rozwiązywanie przestrzeni*, s. 305). Otóż, ta przewrotna „oda” na część słowa, wypowiedziana w alternatywnym świecie Karpowicza przez niejakiego Pindara II, podsuwa myśl, że komunikacyjne narzędzie człowieka nie tylko jest doskonałym generatorem pustki (w antologii mówi się wszak, przypominę, o „szafocie” słowa), ale i że zdolne bywa do rzeczy absurdalnych. Dziełem owego absurdu jest „drzewostan wody”, ale w jeszcze większym stopniu – iluzja, której poddaje się użytkownik języka, gdy nawykowo przypisuje słowu jakąś odnośną rzeczywistość. Przyzwyczajenie to nadaje nawet najbardziej arbitralnej konstrukcji językowej nieusuwalny, kłopotliwy wymiar („przepraszam coś to takiego wycięto”). Cytowany już tutaj Barthes sugeruje więc, że słowa posiadają funkcję utopijną – usilnie próbują „wymknąć się swojej własnej władzy”:

Że rzeczywistości nie sposób przedstawić – a tylko pokazać – powiedzieć można na wiele sposobów; czy to za Lacanem określając ją jako *niemożliwe*, jako to, co nie może być dościsgnięte, co wymyka się dyskursowi – czy też w terminach topologicznych, twierdząc, że nie można uczynić współbieżnym porządku wielowymiarowego (rzeczywistości) i porządku jednowymiarowego (mowy). Ludzie nie przyjmują do wiadomości, że zupełnie nie istnieje paralelizm między rzeczywistością a językiem, i to wyparcie, może równie stare jak język, tworzy poprzez nieustanną krzątanie literaturę.<sup>32</sup>

<sup>31</sup> Zob. Stanisław Barańczak, *Tymoteusz Karpowicz albo Polifonia*. W: Idem, *Nieufni i zadufani*. Wrocław i in. 1971, s. 55; Jacek Trznadel, *Kształt wyobraźni zorganizowanej*. W: Idem, *Róże trzecie*. Warszawa 1996, s. 117.

<sup>32</sup> Roland Barthes, *Wykład*. Przeł. Tadeusz Komendant. „Teksty” 1979, nr 5, s. 19, 16.

Co ciekawe, wiersz Karpowicza przedstawia ów problem, by tak rzec, w kategoriach czucia fantomowego, a stąd już niedaleko do przekornej manifestacji wiary w siłę słowa. Fantomowe bóle, pochodzące pozornie z amputowanej części kończyny, to urojenia odczuwane jako doznanie cielesne, w pełni rzeczywiste<sup>33</sup>. Można by zatem przyjąć, że język staje się owym błędnie pracującym nerwem, który pozwala w jakimś stopniu doświadczyć i tego, co gołosłowne. Nawet jeśli gra toczy się już nie między słowem a rzeczą, lecz tylko wewnątrz języka<sup>34</sup>.

Jakkolwiek by było – paralaksa przypisana do wiersza *Drzewostan wody* dopowiada, że takie pozornie mylne rozpoznanie, przekorne odwrócenie porządków i przeakcentowanie tego, co zdaje się tylko cieniem, brakiem jakiejś rzeczywistości, bezpośrednio zakorzenione jest w obserwacji egzystencji człowieka:

pod przesłem rzeki leżą mosty  
i blaskiem dyszą  
życie zasadza się na cieniach  
jak na klawiszach

ten kto dotyka ich spojrzeniem  
z rąk odłożonym  
wyciąga z czarnych plastrów śmierci  
jasną zasłonę

(*Upłynnienia*, s. 123)

<sup>33</sup> Zob. *Medycyna bólu*. Red. Jan Dobrogowski, Jerzy Wordiczka. Warszawa 2004, s. 268.

<sup>34</sup> Według Edwarda Balcerzana za bezpośrednie nawiązanie do idei Peipera uznać trzeba także pochodzące z *Odwróconego światła* „oryginały”, zwykle dwuwyrazowe, oparte na paradoksie wyrażenia, które nazywają świat „niemożliwy” (Idem, *Kto się boi Odwróconego światła?* „Odra” 1972, nr 12, s. 99). Ich szczególne miejsce w poetyckim traktacie Karpowicza wyznacza porządek graficzny (powtórzony także w *Słojach zadrzewnych*) – autor umieszcza je zawsze po prawej stronie rozkładówki, zaraz po „kopii artystycznej”, a przed „kopią logiczną”, jakby pragnął zasugerować ich następczy porządek wobec obiektu sztuki. W ujęciu tym reprezentacja wyprzedza i konstytuuje rzeczywistość, ale w odróżnieniu od, narzucającej się w tym kontekście, myśli derridiańskiej o prymarności zasady powtórzenia względem tego, co pierwotne – rzecz dotyczy wyłącznie sztuki. Tylko „kopia artystyczna” ma tu pierwszeństwo wobec domeny „oryginału”.

## Ból fantomowy

Karpowiczowski świat przesycony cierpieniem człowieka i świat wciąż narażanego na fiasko słowa zjawia się jako rzeczywistość „utkana z samym ran” (*Lśnienie*, s. 322), a więc najbardziej sensoryczna<sup>35</sup>. „Sam ból – pisze Tadeusz Skutnik – jest rzadkim gościem w poezji Karpowicza. W całych *Słojach zadrzewnych* naliczyłem zaledwie siedem jego osobistych obecności. (...) Natomiast wydarzeń (zdarzeń), opisów podszytych bólem lub owocujących, albo poprzedzonych bólem jest tu niepoliczalna masa. Od (nieczystości) bólu fizycznego do bólu czysto filozoficznego (bólu istnienia). Którąkolwiek stronę otworzyć, znajdziemy tam ślady bólu.”<sup>36</sup> A co ważniejsze, nie ma w kwestii tej rozróżnień między antroposferą a rzeczywistością języka. Ból dotyka ludzi osadzonych w konkretnych sytuacjach historycznych, a opis tych sytuacji podpowiada, że Karpowiczowskie „rozwiązywanie przestrzeni” może również wiązać się z impulsem etycznym – to znaczy: z „rozwiązywaniem” odległości emocjonalnych:

(...) między żebrami  
przetrząsnętego życia metropolii idzie w ślepej lasce  
człowiek starszy od życia wróg mu za ciało ułożył lewą  
rękę a prawą nogę przesunął za trwanie: ale on  
posuwa się naprzód i wskazuje siebie całą przestrzenią  
usuniętą z dna które wyniosło się miastem i zgasło  
(*Moja Czeczenia*, s. 317),

mimo przestrzeni widzisz  
jak utkana z samych ran kobieta  
ucieka w góry hindukuszu  
z kołyską świata na ramionach  
(*Lśnienie*, s. 322)

Zwłaszcza owa figura kobiety „utkanej z samych ran” warta jest uwagi – pojawia się w jednym z finałnych utworów książki jako swoiste, różnicujące powtórzenie tego, co zapoznane (doświadczone) zostało już wcześniej – na

<sup>35</sup>Por. Bogusław Kierc, *Rekapitulacja stworzenia*. „Nowe Książki” 2000, nr 4, s. 40.

<sup>36</sup>Tadeusz Skutnik, *Gramatyka i pragmatyka bólu...*, s. 156.

gruncie słowa. Język co prawda tworzy świat bezcielesny („w żadnym blasku niezapisany”), ale nieoczekiwanie zdolny jest również do wywoływania bólu fantomowego:

papierowy świt się podnosi  
w żadnym blasku nie zapisany  
i z szelestu w nieznannej mowie  
papierowi wychodzą oracze  
ciał nie mają tylko miejsca na rany

(*Jeremiasz z makulatury*, s. 201)

Nie jest to w antologii przypadek jedyny:

w cyrku literatury  
podpalony język  
tarza się w płonącym słowie  
(...)  
po strzale w podmięsną pointę  
dyrektor cyrku wychodzi  
każe wynieść w koszach  
dwa o dziwo krwawiące papierowe trupy

(*Krochmal*, s/ 161)

Wyobraźnia stanowi bowiem pochodną napięcia, jakie rodzi się z tęsknoty, braku i niemożności. A to, co podpowiedzieć może jej doświadczenie amputacji dotyka sfery czucia fantomowego, owego „naddatku” bólu, który mieści się w „spojrzeniu z rąk odłożonym” (*Uptynnienia*, s. 123) i dotyczy, już nie abstrakcyjnej, a głęboko ludzkiej wiedzy, że są takie rzeczywistości, które mają charakter nieusuwalny. Nawet jeśli ich w sensie fizycznym nie ma. Dla porządku dodać jednak muszę, że chodzi tu zarówno o nieobecność świata „spod niebyłej (...) powieki” (*Lament oka drugiego*), jak i o rzeczywistość, która przeminęła (*Matka w krześle drewnianym*) oraz o tę sferę, której może nigdy w istocie nie było i nie będzie (*Drzewostan wody*). Tych wszystkich wymiarów bowiem dotyka wyobraźnia fantomowa – wyobraźnia faktu.



# Guignol i matematyka

## Cz. I. Guignol...

Rzadko zdarza się książka tak osobliwa, jak Karpowiczowska „całozyciowa” antologia. Rzadko pisarz bywa tak obsesyjnie niechętny wszystkiemu, co wtórne i nietwórcze, aby z wyboru własnych tekstów uczynić dzieło nowe. Głównie za sprawą kompozycyjnych zabiegów nadwyreżone zostają w tym szczególnym przypadku prawa antologii. W wyborze Karpowicza pojedynczy wiersz, uwikłany w siatkę międzytekstowych zależności, traci swą samodzielność, a w zamian – poddany „odnowie”, rekontekstualizacji znaczeń, choć w części wyzbywa się wtórnego charakteru.

Gdy więc w obręb zwartej konstrukcji antologii „wkłada się” – niby to błąd, pomyłka – egzorcyzmowane dotąd powtórzenie, gdy dwukrotnie publikowany jest w zbiorze ten sam wiersz – *Guignol* (s. 69 i 304-305), trudno nie postawić choćby kilku, z rodzących się niejako samorzutnie pytań. Przede wszystkim o to, w jakim stopniu naruszone zostały rozpoznane dotąd zasady kompozycyjne wyboru i jak w kontekście tym określić znaczenie problemu repetycji dla przyjętej w obrębie *Słojów zadrzewnych* strategii. A w związku z tymi kwestiami – zwłaszcza o samą zagadkę podwojenia utworu w wyborze. Jako że ostatecznie rzadkością jest, by w książce antologicznej jeden i ten sam tekst pojawiał się dwa razy.

## Poezja rzeki Heraklita

Problem ostatni, z pozoru, wydaje się błahy. Nie dlatego jednak, że dwukrotne opublikowanie tekstu w antologii miałoby być kwestią przeoczenia, któremu dopiero wtórnie można przypisać pewne znaczenie. Trudno uwierzyć, że wyłącznie za sprawą przygodnych uwarunkowań powraca utwór, który sam

traktuje o... powracaniu. Jest raczej tak, że w przypadku książki skonstruowanej, jak zbiór Karpowicza, niepożądane zwykle (bo nieekonomiczne) podwojenie tekstu, może być w jakimś stopniu zbagatelizowane. Mimo wszystko nie zagraża bowiem kompozycyjnemu zamysłowi antologii. To raczej skrajny przykład powracającego w druku *Guignola* wyraźniej uzmysławia, jak stosunkowo niewielką rangę ma w wyborze Karpowicza tekst poetycki jako odrębne ogniwo i w związku z tym – jak dużą wagę przypisuje się samemu mechanizmowi zmiany kontekstu czy graficznego rozmieszczenia utworu. Obie te kwestie, bezpośrednio w odniesieniu do wskazanego wiersza (wszak trudno o bardziej przejrzysty przykład), wypadnie jeszcze poruszyć.

W tym kontekście warto także bliżej zastanowić się nad głębokim przywiązaniem Karpowicza do ujmowania zjawisk – na wzór Owidiusza – w momencie ich przemiany. Wiadomo, że autor *Odwróconego światła*, przekonany o pokrewieństwie poezji i filozofii, chętnie sięga po myśl Heraklita o niestałej naturze świata, opartej na wojnie, sporze i ciągłym przechodzeniu rzeczy w swoje przeciwieństwa. Stąd bliska jest mu taka formuła poezji, która zmierza do przedstawiania zjawisk w naturalnym dla istnienia ruchu – stawania się i nieustannej metamorfozy. Wystarczy przypomnieć, że to właśnie dzięki myślicielowi z Efezu, już na pierwszych stronach *Poezji niemożliwej* dokonania autora *Łąki*, w Karpowiczowskim ujęciu, spotkały się z twórczością Juliana Przybosa. Badacz tak przedstawiał wtedy przedmiot swoich fascynacji:

Kiedy otwieram jakąkolwiek stronę poezji Leśmiana, wchodzę do rzeki Heraklita. Głębiej i dalej – mówiąc językiem fenomenologicznym, a mamy do tego w tym wypadku prawo – jakby w istotę tej rzeki, jej ejdetyczną formułę i granicznie dostępny „byt” – w kształcie zmagania się przyczyny i skutku – f u n k c j ę r z e k i . Nie znam w poezji polskiej twórczości, która w formie mitu poetyckiego stałaby się tak doskonałą formą przedstawienia wszystkich zjawisk *in statu nascendi*, jak poezja Leśmiana. Być może, w pewnym stopniu, dorównuje mu w tym względzie Julian Przybós. (Podkreślenie – T.K.).<sup>1</sup>

Przy okazji rozważań nad *Słojami zadrzewnymi* być może warto więc zwrócić uwagę na poetycki strumień Heraklita, w wykładni Karpowicza pomyślany tak,

<sup>1</sup> Tymoteusz Karpowicz, *Poezja niemożliwa. Modele Leśmianowskiej wyobraźni*. Wrocław i in. 1975, s. 5.

by uchwycić esencję egzystencji – strumień, gdzie „Wszystko trwa, lecz nic się nie powtarza”. Toteż wszystko jest „tylko raz (...) tak widziane”<sup>2</sup>. Oznacza to, że ruch stawania się implikuje bezpośrednio ruch natychmiastowego odejścia, odstąpienia od osiągniętego już kształtu. Widziana w tym kontekście osobliwa „rzeka” *paralaks* (wierszy–przesunięć)<sup>3</sup>, na którą napotyka czytelnik *Słojów zadrzewnych*, może być w jakiejś mierze odpowiednikiem tamtej Leśmianowskiej „dziejby”, sprowadzonym oczywiście do świadomego zabiegu konstrukcjonisty. Do takiego zamysłu kompozycyjnego antologii, który ufundowany jest na wiedzy, że w świecie – przynajmniej w wymiarze ontologicznym – nic się nie powtarza, więc nie da się dwa razy wejść do tej samej rzeki. Ale też, zauważmy, nie jest to dla Karpowicza – pomimo wielkiej sympatii, jaką żywi dla przekonań Heraklita – wiedza i zasada w obrębie sztuki na tyle determinująca, by jako antologista zdał się na samoczynność procesu powtórzenia-odróżnienia, nie wspomagając go artystycznym gestem.

Może zatem nie warto lekceważyć *Guignola*, który już to straszy w antologii powracającą, zwielokrotnioną twarzą (*Grand Guignol* – w przenośni oznacza przecież 'okropność, makabrę'), już to zerka porozumiewawczo (od francuskiego *guigner* – 'zerkać, strzyc oczami, patrzeć zezem, łąpać okiem porozumiewawczo')<sup>4</sup>?

### Między mottem a „spinaczem”

Rzecz wydaje się tym istotniejsza, że – sądząc po konstrukcji *Odwróconego światła* – zdarza się, że Karpowicz umieszcza w tomie zbiorczym taki utwór, który na prawach wyjątku podany zostaje znaczącemu zabiegowi repetycji. We wspomnianej książce powtórzony został (najpierw jako motto całego dzieła, a potem już wewnątrz zbioru) w istocie jeden z kluczowych tekstów, wiersz eksplikujący, jak mówiono, „podstawowe założenie twórcze tego tomu”<sup>5</sup>. Do rangi ideału, równego pierwszemu Słowu, wynosił on znak urzeczowiony

<sup>2</sup> Ibidem, s. 115.

<sup>3</sup> Przypomnę, że wszystkie *paralaksy* w książce Karpowicza opatrzone zostały łączną numeracją.

<sup>4</sup> Zob. Władysław Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*. Warszawa 2000, s. 201.

<sup>5</sup> Jan Kurowicki, *Dzień powszedni wyobraźni albo o ułomności zdrowego rozsądku w poznaniu poetyckim*. Warszawa 1976, s. 34.

istniejący na prawach przedmiotu, który nie posiada „namysłu znaczenia” i może trwać niezależnie od podejmowanych nad nim refleksji; znak działający według reguł, które – jak pokazywały inne wiersze *Odwróconego światła* – trzeba by dopiero odkryć<sup>6</sup>. Jako doskonale uproszczony w swym istnieniu, stanowił opozycję dla wiecznie „prującego się” i wciąż na nowo „zszywanego” materiału mowy kolejnych użytkowników języka. Tych, którzy na próżno usiłowali pochwycić to, co umykające:

PARADOKS SYMPLIFIKACJI  
 znak bez namysłu znaczenia  
 w ręku boga wyręczał całą pracę  
 używanych aniołów co zszywali ciągle  
 swoje zdanie rozdarte do stóp

Widziany w tym kontekście *Guignol* nabiera nowej rangi. Być może nieprzypadkowo właśnie jemu przypadła w *Słojach zadrzewnych* rola szczególna: łączy pierwszą część książki, opartą na powtórzeniu porządku kompozycyjnego *Odwróconego światła*, z tą partią wyboru, w której umieszczono poemat *Rozwiązywanie przestrzeni*. Toteż wydaje się, że pełni tu rolę swoistego „spinacza” dla obu myślowych całości.

## Guignol

Na początku XIX wieku Francuz, Laurent Mourquet, stworzył dla potrzeb ludowego teatru lionńskiego nową postać – Guignola. Obmyślił go jako pacynkę, stanowiącą swoiste przedłużenie ciała animatora<sup>7</sup>; jako lalkę szczególnie ruchliwą, świetnie nadającą się do ról komicznych czy groteskowych. Wedle zamysłu twórcy, Guignol miał ostatecznie zastąpić niepopularnego już wtedy Poliszynela. Rzekomo bowiem ten ostatni, jako przedstawiciel teatru dworskiego

<sup>6</sup> Ibidem, s. 33–34.

<sup>7</sup> Mówiło się, że lalkarz nie przedstawiał Guignola, ale nim był! W ten sposób grali niemal wszyscy lalkarze, także dlatego, że „Pacynka żyje dzięki bezpośredniej obecności dłoni aktora. Z tej racji przedłuża jak gdyby jego ciało. Fakt ten ma poważny wpływ na ów proces utożsamiania się lalkarza z przedstawianą postacią lalkową” (Henryk Jurkowski, *Dzieje teatru lalek. Od antyku do romantyzmu*. Warszawa 1970, s. 158). Karpowicz chociaż nie korzysta z tej wiedzy (pisze o „sznurkach”, które pozwalają podkreślić zależność między powracającym „w literze” autorem a tym, który nad literą się pochyla), buduje podobną odpowiedniość między Guignolem a samym artystą.

i reprezentant poprzedniej epoki, został symbolicznie zgilotynowany w czasie rewolucyjnych zamieszek pod koniec XVIII wieku. Nowy bohater, który pojawił się w tych okolicznościach, pomyślany został jako postać spoza konwencjonalnego świata sceny – współczesna twórcy, zaangażowana w sprawy swych widzów. Reprezentował początkowo to samo środowisko lionskich tkaczy, z którym pierwotnie związany był sam Mourquet. I dopiero z czasem z bohatera, który pod osłoną rzekomej głupoty zmagął się z problemami epoki, ewoluował w postać typową dla teatru rozrywkowego, by zagościć ostatecznie w często nazbyt naiwnych i tradycyjnych, jak mówią znawcy tematu, przedstawieniach dla dziecięcego widza. Dziś jest już więc kreacją, która – jak twarz Karpowiczowskiego Guignola – zastygła w przestarzałej, martwej konwencji<sup>8</sup>. Dla autora *Słojów zadrzewnych* to przede wszystkim dwuznaczny znak „żywego” teatru:

gdy umierają twórcy ich pozy  
 idą do ziemi ale sznurki od nich  
 jeszcze długo wystają z litery  
 obrysowując rilkeańskie usta śmierci  
 o kolorze dźwięku i fakturze blasku  
 myślisz: za zasięgiem powrotu  
 stoi więc guignol o rysach kalosza  
 dla nawałnic twojej twarzy deszczem  
 pociągnie w dół twój przyływ i ponownie  
 w dzwoneczkach zmieścisz chrząstki beethovena  
 gumę rozciągnie uśmiech od ucha do słońca

Bohater Karpowicza z pozoru niewiele ma wspólnego z postacią, jaką zna tradycja teatru lalek. Od tamtego przejął głównie jeden, za to zasadniczy atrybut: szeroki uśmiech na ustach raczej bezmyślnego wesołka. Przede wszystkim jest groteskowym odpowiednikiem, metaforą powracającego autora, dla którego „grób ten, litera”<sup>9</sup> – jak mówił bliski sercu poety Norwid – staje się aktywnym i publicznym *superciałem*, podobnym do tych manekinów-sobowtórów,

<sup>8</sup> Henryk Jurkowski, *Dzieje teatru...*, s. 121–129, 154–159; Henryk Jurkowski, Henryk Ryl, Alina Stanowska, *Teatr lalek. Zagadnienia metodyczne*. Warszawa 1979, s. 40–41.

<sup>9</sup> Cyprian Kamil Norwid, *Pół-listu*. W: Idem, *Pisma wybrane*. T.4. Oprac. Juliusz W. Gomulicki. Warszawa 1968, s. 187.

wystawianych dawniej na pokaz i doświadczających obrządków powstania do nowego, innego życia – zamiast zmarłego, który „szedł do ziemi”. Postrzegany bywa więc zrazu jako *ego alter* („inny ja sam”), bo w takim porządku – odwrócenia i wyobcowania – trzeba widzieć sobowtóra<sup>10</sup>. Jurij Łotman stawia sztukę lalkową w centrum problematyki artystycznej XX wieku, z racji jej jawnie metakrytycznego charakteru. Spektakl lalkowy w sposób widoczny obnaża bowiem umowność przedstawienia, demaskuje sztukę, ujawniając mechanizmy jej działania<sup>11</sup>. Trudno w tym miejscu nie zapytać: czy powtórzenie wiersza o powracającym autorze – powtórzenie, które zawsze, jak zapewnia Heinrich Lausberg, niesie ze sobą pewną nadwyżkę emotywną<sup>12</sup> – zdradzałoby również charakter emocji twórczych, problemów i zamysłów samego antologisty?

Pytanie może wydać się zasadne, jeśli zważyć, że wiersz o Guignolu wyróżnia nie tylko podwojenie w druku, ale i bardzo szczególne sąsiedztwo. Tak za pierwszym bowiem, jak i za drugim razem pojawia się w kontekście utworów obciążonych funkcją metapoetyckiego komentarza. Są to wiersze programowe, takie jak znany i wielokrotnie analizowany *Zmyślony człowiek* czy *Ocalenie Orfeusza* – Karpowiczowska wersja opowieści o mitycznym śpiewaku, który usiłuje wykraść bogom sekret zmartwychwstania. A ponieważ *Guignol* sam też wpisuje się w krąg utworów metapoetyckich, powracając – staje się ich głównym, natrętnym myślowym „adwersarzem”.

### Bohater bez twarzy

*Guignol* wkracza po raz pierwszy na scenę antologijnego spektaklu w części zatytułowanej *Narodzenie*, jako pierwsza z dwu paralaks *Zmyślonego człowieka*, drugą – jest utwór zawierający marker autobiograficzny, *bez liczb*. Tekst tytułowy minicyklu i jego paralaksy tworzą w sumie pewną zwartą opowieść, dopełniającą się w kolejnych odsłonach problemu. Dlatego istotne wydają się

<sup>10</sup> Zob. Zbigniew Majchrowski, *Sobowtór*. W: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. Józef Bachórz, Alina Kowalczykowa. Wrocław i in. 2002, s. 884.

<sup>11</sup> Jurij Łotman, *Lalki w systemie kultury*. „Teksty” 1978, nr 6, s. 52.

<sup>12</sup> Zob. Heinrich Lausberg, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*. Przeł. Albert Gorzkowski. Bydgoszcz 2002, s. 347

przede wszystkim te treści, które byłyby niedostatecznie widoczne przy innym układzie wierszy.

Co zatem „mówi” sąsiedztwo dobranych utworów? Teksty umieszczone po prawej stronie jako paralaksy, wspólnie stanowią myślowy równoważnik (*para* – w złożeniach ‘równy’) dla wiersza umiejscowionego po stronie lewej. Dlatego zarówno ich ilość (w praktyce od jednego tekstu do trzech), jak i kolejność nie jest przypadkowa. Ulokowany w kontekście *Zmyślnego człowieka* wiersz *Guignol* podejmuje po raz wtóry jego temat, ale oczywiście z perspektywy odmienionej – za sprawą zmiany pozycji, z której obserwuje się problem. Dokładnie to samo czyni utwór następny, *bez liczb*, przemieszczając jednocześnie zawartość myślową paralaksy poprzedniej, czyli samego *Guignola*.

Gdy w latach osiemdziesiątych Edward Balcerzan podjął opowieść o strategiach lirycznych w powojennej polskiej literaturze, wskazywał właśnie na *Zmyślnego człowieka* jako na utwór, w którym „kumulują się [...] nowe tendencje polskiej liryki”. Chodziło więc przede wszystkim o programowe dążenie do depersonalizacji i odrealnienia „ja” lirycznego, dobrze znane już z poezji europejskiej. Badacz dostrzegał jednak istotne pęknięcia, niekonsekwencje w postawie podmiotu:

(...) skoro wszystko, cokolwiek nadawca mówi o własnym istnieniu, stanowi rezultat zmyślenia, to być może cała ta spowiedź – obnażająca proces samozmyśleń – stanowi także kolejne zmyślenie... Błędne koło w wierszu Karpowicza okazuje się jeszcze jedną wersją klasycznego „paradoksu kłamcy”. „Zmyślony człowiek” nie jest nieuleczalnie chory. Działa z premedytacją. Zachowuje się jak typowy hipochondryk, który celowo przejawia opis swych dolegliwości, aby sprowokować otoczenie do znalezienia skutecznych zabiegów leczniczych.<sup>13</sup>

Wedle rozpoznań interpretatora, bohater „zakłada milcząco – możliwość ratunku: odzmyślenia siebie”, w szczególności zaś chodzi mu jakoby o ocalenie zanegowanych wartości (takich jak „twarz”, „języka ojczysty” czy „rzecz czarnoleska”) po stronie czytelnika (sam bowiem jest podmiotem „pustym”, nie

<sup>13</sup> Cytaty podaję według wydania: Edward Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939-1965*. Warszawa 1982, s. 193–194.

istnieje)<sup>14</sup>. Balcerzan celnie przewidywał coś, co potem w kontekście późniejszych dzieł Karpowicza będzie niejednokrotnie powtarzane – że spowodowane kryzysem języka odkształcenie, a następnie usunięcie „ja” z konieczności otworzy tę poezję na „ty” interlokutora. „Jeśli usunie się podmiot, »siebie«, »Ja« – w puste miejsce trzeba wstawić wielkie Ty – pisał o twórczości autora *Słojów* Andrzej Falkiewicz – niczym innym tego braku nie da się zastąpić”<sup>15</sup>.

Odczytanie *Zmyślonego człowieka* jako próby prowokacyjnego wyreżyserowania sprzeciwu odbiorcy zaciera jednak nie do końca „zmyśloną” dumę, wpisaną w słowa wiersza. Mówiący podmiot z zastanawiającym uporem koncentruje bowiem swe siły na kosztownym procesie tworzenia, tracąc życie dla martwego efektu:

Ciułałem martwy rys po rysie  
rozpinąłem nad sobą sarkofag  
Pół życia straciłem lecz dokonałem arcywzruszenia:  
nawet krzywe zwierciadło  
takiej twarzy nie może pogiąć  
(...)  
Dokonałem niezwykłego czynu:  
ominałem język ojczysty  
W wierzy Babel  
wymieniłem rzecz czarnołoską  
na syntezę mowy  
Było to trudniejsze od lotu bez skrzydeł  
Straciłem na to drugie pół życia

(*Zmyślony człowiek*, s. 68)

*Zmyślony człowiek*, odczytywany jako Karpowiczowska *ars poetica*, w całości dotyczy problemu autokreacji. Nawet najczęściej samodzielnie przywoływana przez badaczy kwestia wymiany „rzeczy czarnołoskiej” na „syntezę mowy”, to znaczy: przeistoczenia dokonującego się w obliczu rozproszenia języków i zmierzającego ku utopijnej pełni, w istocie wprzęgnięta jest w opis, który

<sup>14</sup> Zob. Edward Balcerzan, *Poezja polska...*, s. 192–195.

<sup>15</sup> Andrzej Falkiewicz, *Fragmety o polskiej literaturze*. Warszawa 1982, s. 180.



składa się na autoportret (lub raczej antyportret) „zmyślonego człowieka”. W historii malarstwa znane są bardzo dobrze autoportrety ukryte, kryptoautoportrety czy też nawet rzadsze – autoportrety bez twarzy<sup>16</sup>, ale ów do głębi negatywny wizerunek pozostaje prawdziwą specjalnością języka. „W autoportrecie literackim – pisze Piotr Michałowski – całkowite uchylenie się od odpowiedzi na pytanie: jaki jestem? – a tym bardziej: kim jestem? – bywa nie tylko chwytem możliwym, ale i nader częstym. Wynika to ze swoistości »niedookreślonego« tworzywa, jakim jest słowo, z jego przewagi nad fizycznie „dookreślonym” i zmysłowo bezpośrednim obrazem. Literackie widzenie siebie dopuszcza zatem do głosu niepełność, niepewność i względność tworzonego wizerunku.”<sup>17</sup> Z drugiej strony jednak – jest i tak, że zmyślony człowiek może „precyzyjnie” opowiadać o swojej nieobecności:

Nie przyglądaj się mojej twarzy  
(...)  
Nie przysłuchuj się mojej mowie  
(...)  
Nie przyglądaj się moim rękom  
nie przyglądaj się moim stopom  
nie przyglądaj się memu cieniowi

Kreacja literacka, dostępna głównie dla oka i ucha, obwarowana została w wierszu Karpowicza natrętnym anaforycznym ostrzeżeniem (zakazem?): „nie przyglądaj się” i przestrogą (zakazem?): „nie przysłuchuj się”. Co jednak zadziwia najbardziej, to widoczne – pomimo utraty życia i związanej z tym utraty „ja” – uporczywe myślenie w kategoriach posiadania, utwierdzone wciąż powracającym zaimkiem dzierżawczym: „mój” (niewątpliwie ostatecznie wzmacniają ten efekt właśnie anaforyczne powtórzenia zakazu). Zmyślona mowa, jak powie Erazm Kuźma, „jest cielesna, ma swój krwiobieg, jest

<sup>16</sup> Zob. Mieczysław Wallis, *Autoportret*. Warszawa 1964, s. 54–59, 108.

<sup>17</sup> Piotr Michałowski, *Niewyraźność siebie i poetycki autoportret negatywny*. W: *Literatura wobec niewyraźnego*. Red. Włodzimierz Bolecki i Erazm Kuźma. Warszawa 1998, s. 315.

prawdziwym podmiotem”<sup>18</sup>. Toteż wiersz o „zmyślonym człowieku” rozpisany został myślowo pomiędzy śmiercią a perspektywą owocowania:

j e s t e m zmyślony człowiek –  
o w o c nie istniejącego drzewa

(*Zmyślony człowiek*, s. 68)

Aluzja do drzewa wiadomości, z którego prarodzice zerwali owoc śmierci, a zarazem poznania i w konsekwencji – nowego życia, wydaje się w tym kontekście aż nadto oczywista. Ale motyw ów zyskuje swój pełny wymiar, jak można przypuszczać, właśnie za sprawą umieszczenia go w orbicie przekształceń zaproponowanych w następującej po nim paralaksie.

### Dojrzewanie do śmierci

Z pozoru trudno co prawda o bardziej zdecydowaną opozycję dla bohatera „bez twarzy” niż makabryczny, wykrzywiony grymasem śmierci bohater kolejnego wiersza Karpowicza. Guignol, uzależniony od zewnętrznego źródła ruchu, stanowi skrajne wypaczenie idei, które przyświecały kreacji „zmyślonego człowieka”. Ten ostatni manifestacyjnie demonstrował co prawda swoją nieautentyczność, ale pod spektakularną negacją skrywało się w rzeczywistości utopijne marzenie o uwolnieniu się spod presji form, a zatem i o wykluczeniu możliwości manipulacji „sznurkami” języka. W samym *Guignolu* mechanicznemu ruchowi lalki przeciwstawia się naturalną płynność twarzy (“Myślisz za zasiekim powrotu / Stoi więc guignol o rysach kalosza / Dla nawałnic twojej twarzy...”)<sup>19</sup>

Nieprzypadkowo jednak uśmiech bohatera przypomina „rilkeńskie usta” – usta śmierci. Nawiązuje tu poeta do sławnego wiersza Austriaka, *Schlußstück*, kończącego *Księgę obrazów*<sup>20</sup>. W utworze tym śmierć, doskonale zdomowiona

<sup>18</sup> Erazm Kuźma, *Destrukcyjna symbolika roślinnej w poezji Tymoteusza Karpowicza*. W: *Literacka symbolika roślin*. Gdańsk 1997, s. 178.

<sup>19</sup> Do myślenia w kategoriach tożsamości i ustalania podobieństwa przymusza właśnie spostrzeżenie, że lalka przestaje być nieruchoma. Źle bowiem patrzy się, jak zauważa Łotman, na zautomatyzowany ruch. (Zob. Jurij Łotman, *Lalki w systemie...*, s. 49–50).

<sup>20</sup> Rilke, jak podkreśla Katarzyna Kuczyńska-Koschany, stosuje w tym przypadku poetykę zwielokrotnionego sygnału i wierszem o śmierci wieńczy „życie” własnej książki. Ta sama badaczka przeprowadza bardzo szczegółową analizę oryginału i jego przekładów, z której tu korzystam. (Zob.

wewnątrz samego procesu życia, ośmiela się położyć swój stygmat na roześmianych ustach. A że śmiech, zawsze ekstatyczny i żywiołowy, oznacza największy sprzeciw wobec umierania, na jaki potrafi zdobyć się życie, nietrudno wskazać, kto jest rzeczywistym panem istnienia (Rilke świadomie wykorzystuje fakt, że w języku niemieckim rzeczownik 'śmierć' jest rodzaju męskiego):

Śmierć jest wielka.  
Nie ujdzie jej władzy  
i uśmiechnięta twarz.  
Gdy zda się, że w środku życia trwamy,  
płakać się waży  
w środku nas<sup>21</sup>

Zarówno dla interpretacji *Zmyślonego człowieka*, jak i Karpowiczowskiego *Guignola* szczególnie ważne będzie, że śmierć, w ujęciu zaproponowanym przez Rilkego, ma określoną, bardzo konkretną tożsamość: wynika to z jej bezpośredniej przynależności do czyjegoś życia. Stanisław Barańczak formułuje tę myśl poety jako przeciwstawienie: „jesteśmy wewnątrz życia – śmierć jest wewnątrz nas”<sup>22</sup>. Rodzi się bowiem wraz z pierwszym oddechem i stopniowo wraz z życiem dojrzewa, tak że nie jest czymś zewnętrznym ani obcym, ale towarzyszy każdemu jednostkowemu istnieniu. Uwzględniwszy tę okoliczność Julian Przyboś, redaktor pierwszego powojennego wyboru wierszy Rilkego w Polsce, komentuje wspomniany utwór słowami:

Życie jest pełne jeśli zawiera także śmierć, i jeśli człowiek umie ją hodować jak owoc w ciągu wszystkich swoich dni, aby umrzeć własną dojrzałą śmiercią<sup>23</sup>.

Widziany z tej perspektywy „zmyślony człowiek” staje się specyficznym – bo pracującym w języku – hodowcą nieobecności, która rozwija się aż osiągnie

Katarzyna Kuczyńska-Koschany, *O jednym wierszu Rainera Marii Rilkego w ośmiu przekładach*. „Polonistyka” 2000, nr 6, s. 353).

<sup>21</sup> Skorzystałam z tłumaczenia Bernard Antochewicza, utwór ten można znaleźć w posłowniu do książki: Rainer. Maria. Rilke, *Śpiew jest istnieniem*. Wybór, przekład i posłowie Bernard Antochewicza. Wrocław 1994, s. 364.

<sup>22</sup> Stanisław Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*. Poznań 1994, s. 70.

<sup>23</sup> Julian Przyboś, *O Rilkem*. W: *Do Polski przyjadę... Rainer Maria Rilke w oczach krytyki polskiej*. Oprac. Marek Zybura. Wrocław 1995, s. 126.

dojrzałą postać śmierci i jednocześnie okupioną przez nią pełnię „syntezy mowy”. Im obu zarazem antologista każe przeglądać się, za sprawą paralaksy, w dobrze znanym już z kart *Odwróconego światła* obrazie słońca („gumę rozciągnie uśmiech od ucha do słońca”). Jak Rilke, Karpowicz jedna świat cieni z królestwem życia. Taka koncepcja śmierci przypomina również, skrupulatnie opisaną w *Poezji niemożliwej*, śmierć Leśmianowską, która ma zwyczaj chadzać „po słonecznej stronie”<sup>24</sup>, jest bowiem jedynie oznaką kolejnych progów świadomości.

Opisana w *Guignolu* martwota twarzy i litery zapewnia im obu przetrwanie i możliwość wskrzeszenia w „żywych” kontekstach. Mechanizm powrotu pozwala ponownie zadomowić „grymas” śmierci wewnątrz samego procesu życia, odnaleźć jej znamię, za austriackim poetą, na uśmiechniętych ustach. Ale pojednanie umarłego i żyjącego w *Guignolu* jest po trosze – jak sam Guignol – złośliwe, równa w śmierci. „Jeśli śmierci każe się mówić – pisze Paul de Man – symetryczna struktura tego tropu implikuje, że żywi są oniemiali, zastygli w swej własnej śmierci”<sup>25</sup>. Litera odwraca porządki: zakotwicza zmarłego w świecie żywych, a pochylonego nad nią żywego pociąga w dół, do świata umarłych („deszczem / pociągnie w dół twój przyływ”). Sytuacja ta, pojęta metaforycznie, oznacza zapewne moment szczególnej tożsamości, myślowego współnictwa między zmarłym artystą a tym, który nie tylko pociąga za „sznurki” jego póż, ale jednocześnie przekracza pewien próg rozumienia. Wiersz Karpowicza opowiada o mechanizmach powrotu, o tym, że za jego „zasiękiem”, za progiem śmierci, po drugiej – równie słonecznej stronie otwiera się nowa faza istnienia, odmienionej obecności. „Śmierć nie niszczy pragnienia ludzkiego – pisze Karpowicz w książce o tak dobrze zaznajomionym z zaświatami Leśmianie – śmierć niszczy n o s i c i e l a p r a g n i e n i a i obiekty upragnione, bo samo pragnienie jest wieczne, jest ruchem” (podkreślenie – T. K.)<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> Bolesław Leśmian, *Śmiercie*. W: Idem, *Poezje zebrane*. Oprac. Aleksander Madyda. Toruń 2000, s.218.

<sup>25</sup> Paul de Man, *Autobiografia jako od-twarzanie*. Przeł. Maria Bożena Fedewicz. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2, s. 316.

<sup>26</sup> Tymoteusz Karpowicz, *Poezja niemożliwa...*, s. 79.

## Bez liczb

I właśnie o nieskończoności tego ruchu, a także wieczności pragnienia, które staje się w pewnym sensie porządkiem niezależnym od człowieka, wolnym i obiektywnym (w obrazowym świecie Leśmiana odpowiadały mu, jak wiadomo, pożądania hulające samopas), próbuje opowiadać kolejna paralaksa *Zmyślnego człowieka* – paralaksa *bez liczb*. Jest to jedyny w antologii utwór tak wyraźnie sugerujący zależność między lirycznym bohaterem a osobą autora. Nieprzypadkowo jednak dzieli obu dystans trzecioosobowej relacji:

w ostatnim wywiadzie na ziemi podał rok urodzenia: tysiąc  
dziewięćset dwadzieścia jeden

ale w niebie / piekle / czyśćcu to wszystko zmienił i do księgi  
wieczystej wpisał: zero zero zero zero nagle lekko stało się  
bez liczb

Wyeksponowany w wierszu autobiograficzny znak (wskazujący na rok urodzenia Karpowicza), jak każdy przejaw reprezentacji, niszczy obecność, którą jednocześnie sugeruje. Jako że odpowiedź na pytanie – w mowie (pierwsza strofa) czy w piśmie (strofa druga) – jest wiążąca. Na tyle, na ile wiążący jest język, który zawsze ustawia w określonym miejscu, tak że nie można już być kimś innym. Nihilistyczny gest wyzwolenia od znaku, który uprzedmiotawia, wyzerowanie w „księdze wieczystej” obciążeń na „nieruchomościach”, odbywa się za cenę wymazania „ja” z księgi wieczności. Oznacza to skądinąd znany z pierwszych kart antologii Karpowicza, ruch wycofania się tam, gdzie „już pośmiertne (...) wygląda jakby sprzed życia” – w konsekwencji zatem: próbę obrony przed ostatecznym, nieodwracalnym (nieinwersyjnym!) utrwaleniem.

Paralaksa *bez liczb*, postrzegana jako komentarz do *Zmyślnego człowieka*, uaktywnia ten wątek myślowy, który w wierszu tytułowym minicyklu odnosi się do procesu zanegowania „ja”, uchwytnego w polu wymiernej obecności. Ale i do kwestii życiowych obrachunków, gdyż – jak czytamy w innym miejscu *Słojów* –

„podsumowując życie nie wolno używać liczb”<sup>27</sup> (Pitagoras II, *Rozwiązanie przestrzeni*, s. 269). Za upartym „ciulaniem” nieobecności i zawieszonym „rachunkiem”, skrywa się w istocie próba usunięcia wszelkich ograniczeń, będących przeszkodą dla metamorfozy. „To znamienne – napisze Joanna Mueller – że uwalnianie się od ziemskiego balastu zostało przez Karpowicza zapisane jako wyzerowanie liczby, a nie odcięcie życia od śmierci jednoznaczłą kreską”<sup>28</sup>. Gest ten oznacza gotowość do otworzenia się na istnienie radykalnie nowe, sygnalizuje wolę kolejnych narodzin, dzięki którym owe cztery zera na powrót zamieniają się w datę<sup>29</sup>.

### Rzeka przemiany

„Okreźny” ruch lektury, wiodący od *Zmyślnego człowieka* do jego paralaks i z powrotem, jaki tu zasugerowałam, wydają się potwierdzać umieszczone na krawędziach rozkładówki tytuły poszczególnych rozdziałów antologii – pierwszy, po lewej stronie – skierowany ku górze i drugi, po stronie prawej – do dołu. W najprostszy sposób ich układ odwzorowuje także typowe dla wierszy rozlokowanych na kartach wyboru relacje: podobieństwa, kontrastu i odwrotności.

Wszystkie omawiane tu utwory są w jakimś sensie opowieścią o losach autora na różnych możliwych poziomach jego figuracji: poczynając od osoby mówiącej w wierszu po anonimowego twórcę czy podmiot bezpośrednio już naznaczony rysem autobiograficznym. Każda z tych postaci obciążona jest jakąś inną formą nieobecności, zwiastującą korowód istnienia. „Śmierć nie jest tu celem – by użyć słów samego pisarza – lecz narzędziem ostateczności, nie jest dowodem na istnienie życia pozagrobowego, jest jedynie dowodem na istnienie życia”<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> Widziany z tej perspektywy *Zmyślny człowiek* może być także odczytany jako swoisty opis „ekonomii” procesu tworzenia. Aktu, który dokonuje się między ciulaniem, zyskiem i stratą, a którego efekty osiągnięte zostają tylko za cenę określonej ofiary z „ja”. „W heroiczno-tragicznych mitologiach artystycznych stworzenie dzieła równa się bolesnemu porodowi, a za wydanie na świat owocu prawdziwie genialnego płaci się życiem” (Ewa Kuryluk, *Studiować śmierć*. W: Eadem, *Podróż do granic sztuki*. Kraków 1982, s. 125).

<sup>28</sup> Joanna Mueller, „Tiszmel”. Dla Tymoteusza Karpowicza. W: *Podziemne wniebowstąpienie. Szkice o twórczości Tymoteusza Karpowicza*. Red. Bartosz Małczyński, Kuba Mikurda, Joanna Mueller. Wrocław 2006, s. 23.

<sup>29</sup> A może nawet wiąże się z ryzykiem przedsięwzięcia bliskiego pracom choćby Romana Opalki – z próbą opisaną za pomocą zer postępu (ruchu) własnego życia i otwarcia go na nieskończoność?

<sup>30</sup> Tymoteusz Karpowicz, *Poezja niemożliwa...*, s. 79.

Dlatego rzeczywistość ta niepostrzeżenie otwiera się – także w perspektywie wiersza – na opowieść nową. Poetycka rzeka Heraklita odtwarza płynność sensów, ruch zamierania i powrotu życia, odmienności i uzupełniania się znaczeń. „Natura jest ciągłą śmiercią i ciągłym rodzeniem się – podczas jednego z wykładów miał mówić Karpowicz – do tej samej rzeki wstępujemy i nie wstępujemy, i nigdy nie możemy powiedzieć że jesteśmy, bo »jesteśmy i nie jesteśmy zarazem«. Jakże to frapujące móc odnaleźć ten mechanizm w poezji (...)”<sup>31</sup>.

Zapisem owej nie-obecności, zawsze otwartej na przemianę, jest być może właśnie – rozpisana między zwiastowaniem a zmartwychwstaniem – pierwsza część antologii. „Należy podejść do tego zbioru w sposób bardziej ogólny – mówi o *Słojach zadrzewnych* Karpowicz – i spróbować ujrzyć go z lotu ptaka, a wówczas można się zorientować, że jest on poddawany pewnemu cyklicznemu rozwojowi tematów. Chodzi tu przede wszystkim o przygodę człowieka, który ma czegoś doznać od początku swojej świadomości aż po jej ziemski koniec.”<sup>32</sup> Ryzykując nieuchronne w tej sytuacji uproszczenia, z zawikłanej antologijnej opowieści można by wydobyć porządek, na przykład taki:

Przedstawione w książce *Zwiastowanie* anonsuje świat, który „boso / zbliża się (...) do powierzchni dźwięku” i dotąd jeszcze nie został nazwany. Jest milczeniem rzeczywistości, samą możliwością świata (s. 10–33).

*Nawiedzenie* przynosi „zachód cielesny”. Sprzyja temu, by „odrzucić poza pamięć ciało” i skierować wzrok na to, co „do wewnątrz zwrócone” (s. 36–51).

*Narodzenie* proponuje opowieść o „otwieraniu się” i wolności – zapowiada swobodę istnienia i tworzenia „poza gatunkiem rodzaju”; tak, że nawet podmiot „widoczniej schodzi sobie z oczu” (s. 54–73).

*Nauka* okazuje się trudną lekcją porażek, błędów, zmylonych dróg i rozdroży, zwycięstw połowicznych, wspieranych wszelako przez miłość do tego, co zmienne, niejednoznaczne, unikatowe (s. 76–109).

<sup>31</sup> Józef Łoziński. *Wykład o kulturze*. „Twórczość” 2000 nr 10, s. 156.

<sup>32</sup> *Świat niemożliwy*. Rozmowa z Tymoteuszem Karpowiczem, przeprowadzona przez Stanisława Beresia, opracowana przez Kingę Peterkę i Patrycję Fiodorow. „Plus Minus”. dodatek do „Rzeczpospolitej”, 27–28 sierpnia 2005, s. 11.

*Nauczanie* wiąże się z coraz bardziej postępującym огоłoceniem własnym i otwarciem na inne formy istnienia (rzecz ma stać się „nie do poznania dla siebie samej”) oraz z próbami usunięcia tego, „co było przechodnie w powierzchni” (s. 112–133).

*Kana Galilejska* umieszczona, odmiennie niż w historii biblijnej, po *Nauczaniu* (w miejscu Ostatniej Wieczerzy?) otwiera coraz wyraźniejszą perspektywę bólu, pragnienia i głodu (s. 136–157).

*Pojmanie* oznacza „martwe połowy”, zwycięstwa bliskie porażkom („trudny las” unicestwiany pragnieniem jego szumu), poszukiwanie tego, co dotąd nie istniało (s. 160–185).

*Ukrzyżowanie* przeraża perspektywą unieruchomienia na wieczność, ujawnia przy tym nieautentyczność inscenizowanej Golgoty i odwracalny charakter sytuacji (s. 188–211).

I wreszcie *Zmartwychwstanie* okazuje się próbą podźwignięcia w słowie rzeczywistości własnej („własnych gwoździ wyrazu”), związane jest nie tyle z powtórzeniem, co narodzinami świata, który plasuje się po stronie zdarzeń zupełnie nowych (s. 214–249).

## Grand Guignol

Opisana w ten sposób rzeka śmierci i narodzin, ów dowód nie-uchwytności istnienia, nie odzégnuje wszelako widma Guignola, natrętnego adwersarza autora, który umiera i powstaje... umiera i powstaje z mechaniczną łatwością lalki pociąganej za „sznurki” języka. Twórca uwięziony w polu stałej obecności staje się nieuchronnie groteskowy<sup>33</sup>.

Twarz Guignola o „rysach kalosza”, wykrzywiona „grymasem” śmierci, nie pasowałaby zdecydowanie ani do lyońskiego Teatru Guignol, ani do paryskich dziecięcych teatrzyków, które przejęły z czasem jego nazwę. Przerażająca i komiczna zarazem – zbliża się już raczej do konwencji Grand Guignolu. Dzisiaj używa się tego terminu dla określenia przedstawień o tematyce makabrycznej,

<sup>33</sup> Do podobnych wniosków dochodzi Jerzy Poradecki po przeanalizowaniu Karpowiczowskiego *Orfeusza na holubcach* (Zob. Idem, *Orfeusz poetów dwudziestego wieku*. W: Idem, *Prorocy i sztukmistrze*. Łódź 1999, s. 86).



niestroniących od pokazywania scen drastycznych. Ich tradycja sięga przełomu wieku dziewiętnastego i dwudziestego, kiedy to Oscar Metenier założył na paryskim Montmartre *Théâtre du Grand Guignol*. Wystawiano w nim od opartych na suspense kryminalnych dramatów aż po horrory (ze stałymi chwytami: między innymi odcinania głowy)<sup>34</sup>. Widziany z tej groteskowo-makabrycznej perspektywy spektakl antologijny to spektakl sztuki jako roześmianej twarzy śmierci. W tej sytuacji praca antologisty staje się zabiegiem dwuznacznym, obejmującym groteskowo zabalsamowane „zwłoki” martwej litery. Jest próbą wymknięcia się zapisowi, ciągłego wymazywania nieodwracalnego, praktyką wyzerowywania, które otwiera perspektywę przyszłych narodzin. Antologista walczy o możliwie własny, zaktualizowany kształt nie-obecności.

---

<sup>34</sup> Zob. Mel Gordon, *The Grand Guignol: theatre of fear and terror*. New York 1988.

## Cz. II. Guignol w wymiarze pokątnym

Spośród trzech możliwych zachowań poezji lirycznej – czucia, obserwacji, przemiany – dominuje w poezji nowoczesnej ostatnie, i to zarówno w odniesieniu do świata, jak i języka.

Hugo Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki*

Zanim czytelnik antologii Karpowicza, przykładowie podejmujący lekturę całościową, dotrze po raz drugi do znanego już sobie tekstu *Guignola*, na stronie poprzedzającej jego powtórna publikację w *Słojach* odnajdzie takie oto sformułowania: 1) „już przeszło dwa tysiące lat karmię trupa archimedesesa na jeden dzień bitwy o mój honor”; 2) „dziś zabiłabym tysiące aby ocalić jednego”; 3) „drzwi bez matematyki są śmiercią”; 4) „żywy język włożony w martwy wyraz tylko szumi”; 5) „śmierć nie lubi laryngologów bo każą jej pokazywać język”; 6) „najlepiej zawsze ziemię na grobie przeważać”. Metafizyczna problematyka śmierci i zmartwychwstania, obecna w każdej z przywołanych myśli, wiąże się tu raz z kwestiami pseudojęzokoznawczymi (sentencja 4 i 5), innym zaś razem z matematyczno-fizycznym rachowaniem... i wyrachowaniem (sentencja 1, 2, 3 i 6). Z odwołań do Archimedesesa wnioskować można, że poszukuje się jakoby punktu oparcia, który pozwoli na „poruszenie” ziemi; to jest: sposobu na ostateczne „przeważenie szali” martwoty i przewyciężenie samej śmierci. W każdym razie cały ten zestaw „pseudozłotych myśli”<sup>1</sup> (wypowiadanych oczywiście pół żartem, pół serio) przygotowuje grunt dla pojawiających się na stronie następnej tekstów. Tekstów już niebłahych – bo niosących ważną, choć jednocześnie tak często w antologii Karpowicza kontrowaną, ideę „zmartwychwstania”<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Określenie Andrzeja Falkiewicza (zob. *Dlaczego uparteś się mówić ze mną tak niejasno?* W: Tymoteusz Karpowicz, *Słoje zadrzewne*. Wrocław 1999, s. 337.

<sup>2</sup> Zmartwychwstanie jest powtórzeniem, dlatego Karpowicz najchętniej zastępuje je narodzinami (zob. rozdział *Wyrobrażenia fantomowa*).

Zachęcona jednak tym na poły żartobliwym wprowadzeniem, zaproponować chcę dość osobliwą, z całą świadomością gry, jaką toczy z czytelnikiem autor *Słojów zadrzewnych*, podejmowaną lekturę. Wydaje się bowiem, że przy powtórnej analizie interesującego mnie *Guignola* warto sięgnąć po zgoła nieprzystające do opisu poezji instrumentarium matematyczne<sup>3</sup>.

Usprawiedliwia moje zamiary długi szereg czynników. Zacytowana wcześniej sentencja, przypisana komuś, kogo uważać trzeba by za sobowtóra ojca algebry, Diofantosa: „drzwi bez matematyki są śmiercią”, może być tu rodzajem klucza. Niewątpliwie bowiem Karpowiczowskie myślenie, skoncentrowane na tropieniu relacji i zależności, ciąży ku myśleniu matematycznemu. Dzieje się tak przede wszystkim w związku z poszukiwaniem formuły poetyckiej, która służyłaby „otwarcu się” na to, co Nowe i Nieznane – a więc zarazem wysiłkom twórczym, jak i poznawczym. W innej zaś mierze – z powodu podejmowanych za Julianem Przybosiem „prób całości”: łączenia na powrót w poematach (od *Odwróconego światła* poczynając) zdekomponowanych fragmentów rzeczywistości. Matematyka, aspirująca – jak tego chciał Robert Musil – do miana „idealnej aparatury myślowej”<sup>4</sup>, wydaje się wzorcowym przykładem tego rodzaju działań. Działania, które wymagają teoretycznego przewidywania nieskończonej możliwości przypadków. Bliskie są zatem podejmowanym przez Karpowicza pracom nad wejściem do – być może dostępnego w języku – bezmiaru.

Dlatego zarówno w mikroskali Karpowiczowskiego wiersza, jak i w makroskali kompozycyjnej jego poematów słowa „nie mają swojego miejsca (znaczenia)”<sup>5</sup>. Albo inaczej: są „imionami przestrzeni”, którą usiłuje się „otworzyć” poznawczo – „rozwiązać”:

<sup>3</sup> Sprawa jest oczywiście problematyczna. Lidia Wiśniewska wskazuje, że przy opisie zjawisk literackich bardzo często korzysta się z języka matematyki: „Jest to świat, dla charakterystyki którego aż nadto często konieczne są liczby czy wielkości (pojedynczość, wielość, podwójność, rozdwojenie), abstrakcje (pełnia, próżnia, wszystko, nic), określenia wartości (negatywność, pozytywność) i statusu istnienia (rzeczywistość i nierzeczywistość), które nieuniknienie zdają się popychać opis tego świata w kierunku »instrumentarium« matematycznego” (Eadem, *Poeta i matematyka*. W: *Pogranicza wrażliwości w literaturze i kulturze*. Cz. II. *Meandry wrażliwości XX wieku*. Red. Inga Iwasiów i Piotr Urbański. Szczecin 1999, s. 15).

<sup>4</sup> Robert Musil, *Człowiek matematyczny*. W: Idem, *Człowiek matematyczny i inne eseje*. Warszawa 1995, s. 24.

<sup>5</sup> Stanisław Mutz, *W granicach świata – w granicach języka*. „FA-art.” 1992, nr 1–2, s. 62.

imiona przestrzeni są następujące: a abachit abazja abażur i wszystkie dalsze  
sto dwadzieścia tysięcy słów naszego języka aż po szumiący zbożem brzeg  
słowa *żyzny* ale już nie *żyźń*

(*Przestrzenie*, s. 352)

Próba dotarcia do granic tego świata – objaśnia tytuł *Rozwiązywania przestrzeni* (chodzi tu o wydany w 1989 roku poemat) Marian Stala – jest przede wszystkim „nieustannym napięciem poznawczym, przebiegającym między umysłem, językiem i rzeczywistością”<sup>6</sup>.

### Ars kombinatoria

Niejednokrotnie wskazywano już na obecną w poezji Karpowicza „dominację kombinatoryki nad wyborem”<sup>7</sup>. W jego wierszach posiadających, jak pisano, „niemal matematyczną”<sup>8</sup> konstrukcję, zwykle dostrzec można co najmniej kilka różnych porządków semantycznych – poszczególne słowa uwikłane zostają w rozbudowane metonimiczne i metaforyczne ciągi, świadomie mnożone zależności. W ten sposób artysta stawia czytelnika przed nie lada kłopotem: dobrany klucz skojarzeń wydaje się bowiem zawsze fakultatywny wobec wielu innych dostępnych możliwości. A kiedy jeszcze w *Odwróconym świetle* cały ten mechanizm rozszerza się do rozmiarów kilkusetstronicowego poematu, nietrudno o prawdziwe zagubienie się w kombinacyjnym bezkresie – stąd biorą się utyskiwania nawet wytrawnych czytelników: „taka *ars kombinatoria*, taka *principium identitatis indiscernibilium*”<sup>9</sup>.

Jeszcze innym z powodów niemożności przeoczenia predylekcji Karpowicza do nauk ścisłych, w tym matematyki, jest jego własna praktyka interpretacyjna, a zwłaszcza sposób, w jaki odczytuje twórczość Bolesława Leśmiana.

<sup>6</sup> Marian Stala, *Rozwiązywanie świata*, „NaGłos” 1990, nr 2, s. 127.

<sup>7</sup> Henryk Pustkowski, *Tymoteusz Karpowicz*. W: Idem, *Gramatyka poezji?* Warszawa 1974, s. 107.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 118.

<sup>9</sup> Artur Sandauer, *Ewolucja polskiej poezji 1945–1968*. W: Idem, *Pisma zebrane*. T.1. Warszawa 1985, s. 330.

Zaprezentowany przy tej okazji aparat badawczy to szczególnie miazg krytyki z nauką, za którym kryje się próba modelowego ujęcia tak nieschematycznego przecież czynnika, jak wyobraźnia. Cel ten wyznaczono już w podtytule pracy: *Poezja niemożliwa. Modele Leśmianowskiej wyobraźni*. Współgra z nim osobliwa terminologia, stworzona dla potrzeb opisu imaginacji autora *Łąki* – terminologia zapożyczona z nauk filozoficznych, ustrukturowana matematycznie i zmodyfikowana poetycko. Mamy tu więc całą plejadę określeń typu: intruz dodatni (INTR+), intruz ujemny (INTR-), intruz zerowy (INTR 0), zero egzystencji („0” EGZ), minusowe zero ontologii („0” ONT-), zero genetycznie dodatnie („0” GEN+), zero genetycznie ujemne („0” GEN-), formy minusowe zerowej antycypacji („0” ANT-) itd. Szczególnym wybrykiem scjentystycznego języka zdaje się sprowadzenie, skądinąd ciekawej, interpretacji Leśmianowskiej *Dziewczyny* do wzoru: „ $E > E12 \times E12 \times E12 + E1$ ”<sup>10</sup>. Karpowicz uległ w jakimś stopniu powszechnej w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych tendencji do matematyzacji wiedzy, a więc nigdy niezrealizowanemu marzeniu, by „odbarwić poznanie od koloru naszych tęczówek”<sup>11</sup> (na polu literaturoznawczym zaowocowało ono, jak pamiętamy, między innymi redagowaną przez Marię Renatę Mayenową *Poetykę i matematykę*). Niezależnie jednak od klimatu czasów – dobór języka symboli logicznych ujawnił, jak się wydaje, także specyficzne podejście samego Karpowicza do interpretacji wypowiedzi poetyckiej. Jako autor *Poezji niemożliwej* pisarz przykładą szczególną wagę do studiowania operacji myślowych właściwych wyobraźni o charakterze filozofującym. Sposób, w jaki pojmuje imaginację nie odbiega zasadniczo od odziedziczonego przez nowoczesność po Baudelaire przekonania, że jest to czynność wspierana intelektem. Dlatego usiłuje rozpoznać i zgłębić jej modele myślowe, określić osobowość poety poprzez prezentację tego, co zdaje się generować pisanie, co leży u samych podstaw<sup>12</sup>. Jego zamierzenia sięgają także dalej. „Ambicją krytyka jest – jak o strategii badawczej przyjętej przez Karpowicza pisał Edward

<sup>10</sup> Wzór przyciągnął uwagę Erazma Kuźmy (zob. Idem, *Kto mówi w Odwróconym świetle Tymoteusza Karpowicza?*. W: *Ja, auror*. Red. Dariusz Śnieżko. Warszawa 1996, s. 162).

<sup>11</sup> Grzegorz Białkowski, *Poetyka i matematyka*. W: *Pogranicza poezji*. Oprac. Jan Z. Brudnicki, Jan Witan. Warszawa 1983, s. 191.

Balcerzan – nie tylko zarejestrowanie wszystkich wariantów gry wyobraźni poetyckiej, ale także wykrycie relacji, jakie zachodzą między tymi wariantami”<sup>13</sup>. W efekcie sam dynamizm przekształceń urasta do roli jednego ze zgłębianych tematów.

### Diaboliczna limfa

„Czytanie” przekształceń jest nieodłączną częścią lektury *Słojów zadrzewnych* Karpowicza. A już w szczególności dotyczy to części jedenastej wyboru, obdarzonej tytułem *Rozwiązywanie przestrzeni*. Należy do partii owej, wraz z *Guignolem*, zwarty korpus tekstów, stanowiący rozszerzoną wersję publikowanego wcześniej we fragmentach poematu Karpowicza o tym samym tytule. Przestrzeń, wyniesiona tu do rangi głównego tematu dzieła, jest przede wszystkim aktywnym partnerem myślenia: mieści w sobie skończoność liter alfabetu i nieskończoność zjawisk prezentowanych dzięki mechanizmom języka. Za tytułowym pojęciem kryje się, wedle słów Stali, „cały świat, wraz z tkwiącym w nim podmiotem, starającym się z jednej strony nazwać świat, w więc przyciągnąć go do swego wnętrza, z drugiej zaś – odsunąć ów świat od siebie, by zachować własną tożsamość i odrębność”<sup>14</sup>. Przestrzeń bywa dla niego zarazem „diaboliczną limfą” (s. 276) i „nieposkromionym / czółnem” (s. 266) – jednocześnie kategorią przemyśliwaną i kategorią myślenia. Toteż parafrazując jednego z bohaterów dramatu Karpowicza, trzeba by o niej powiedzieć, że istnieje niczym ów węzeł w mózgu, w który zasupłał się również mózg. Jako swoista pułapka świadomości<sup>15</sup>.

„Przestrzeń jest wszystkim – pisze Joanna Kisiel, przebadawszy leksykę przestrzenną poematu – lecz najmniej tym, czym sądzimy, że jest”<sup>16</sup>. Jak

<sup>12</sup> W jednej z recenzji autor *Żywych wymiarów* pisze: „zawsze, kiedy otwieram tomik poetycki lub czytam wiersz w periodyku, szukam wyobraźni poety. (...) Wydaje mi się, że talent to po prostu wyobraźnia.” (Tymoteusz Karpowicz, *O wyobraźni*. „Nowe Sygnały” 1956, nr 6, s. 2).

<sup>13</sup> Edward Balcerzan, *Światopoglądy wyobraźni*. „Nurt” 1975, nr 12, s. 28.

<sup>14</sup> Marian Stala, *Rozwiązywanie świata...*, s. 127.

<sup>15</sup> Tymoteusz Karpowicz, *Jego mała dziewczynka*. W: Idem, *Dramaty zebrane*. Wrocław i in. 1975, s. 431.

<sup>16</sup> Joanna Kisiel, „*Imiona przestrzeni są następujące...*” *Uwagi o leksyce przestrzennej w poemacie Tymoteusza Karpowicza Rozwiązywanie przestrzeni*. W: *Z dziejów współczesnego języka polskiego*. Red. Aleksander Wilkoń, Jacek Warchała. Katowice 1993, s. 118–119.

udowadnia badaczka, zakwestionowane zostają: tradycyjnie przypisywana jej trójwymiarowość, opozycja góry i dołu, przodu i tyłu, wielkiego i małego, skończonego i nieskończonego, zewnętrznego i wewnętrznego, zamkniętego i otwartego, zniesieniu ulega pojęcie środka, a pęd do rozwiązywania nie omija i brzegów. Istnieje za to niedostępna dotąd możliwość wychodzenia „ze wszystkich stron naraz” (s. 277) i „ścieżka zajęcza na której czas / zawsze fika koziółki” (s. 268), można zawędrować „od X pawilonu cytadeli po tysiąc dziewięćset czterdziesty pierwszy gliniany pawilon katynia” (s. 264), prawem staje się „szał drogowskazów” (s. 279) i obowiązują jeszcze pewne odległości – ale takie, które „nigdy nie były przytomne zawsze z rozwianymi wymiarami udawały pomiernych wariatów” (s. 270). „Poznawanie – pisze Kisiel przeistacza się w proces wytyczony kategoriom przestrzennym, ukazanie ich nieprzydatności w objaśnianiu materii świata”<sup>17</sup>.

Czasownik *rozwiązać* może bowiem odnosić się tyleż do rozplątywania tego, co zasupłane, co i do unieważnienia, likwidacji. Z pierwszym znaczeniem współbrzmia w szczególności tytułowe węzły poematu, drugie – potwierdza w dużej mierze analiza leksyki przestrzennej utworu. Ale istnieją oczywiście i inne możliwe 'rozwiązania' – rozwiązanie jako próba podania trafnej odpowiedzi, wyjaśnienia, rozwikłania; rozwiązanie matematyczne, zorientowane na znalezienie odpowiedniej wartości dla wielkości niewiadomej; wreszcie wykorzystywane między innymi w zdaniu 'to jest właściwie rozwiązane wewnątrz mieszkalne' znaczenie odwołujące się do projektowania, realizowania czegoś według określonego planu<sup>18</sup>. *Rozwiązywanie*, czynność przedstawiona w aspekcie niedokonanym, w pewnym sensie zawiesza konieczność pytania o finał podjętego tu przedsięwzięcia. Zmusza za to do bliższego przyjrzenia się specyfice samego procesu.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 126.

<sup>18</sup> *Nowy słownik języka polskiego PWN*. Red. Elżbieta Sobol. Warszawa 2002, s. 875.

*Rozwiązywaniem przestrzeni* rządzą dwa kompozycyjne porządki. Po pierwsze wiersze poematu zgrupowane zostały w pięciu częściach oznaczonych kolejno jako: *węzły ziemi*, *węzły powietrza*, *węzły ognia*, *węzły wody* i *węzły światła*. Wyróżniono tym sposobem podstawowe składniki materii świata, poczynawszy od ziemi – najbliższej człowiekowi, a najsilniej osadzającej go w konkretności rzeczywistości, skończywszy zaś na najmniej pochwytnych fotonach. Światło bowiem zgodnie z przyjętą w kulturze tradycją zwykło przeprowadzać nas na „drugą stronę”. Karpowicz sięga wedle słów Mariana Stali do starożytnych „poetycko-filozoficznych rozwiązań równania rzeczywistości”<sup>19</sup>.

Drugi porządek wyznacza matematyka. Zasady odwzorowania i przekształcenia, według których uporządkowane zostały teksty na sąsiadujących stronach, znajdują swój odpowiednik w matematycznym pojęciu funkcji. A właśnie odwołań do tego pojęcia przy opisie wspomnianego poematu w żadnym razie uniknąć nie można. Pod nazwą funkcji kryje się jedna z najważniejszych dla wspomnianej nauki operacji, oznaczająca przyporządkowanie poszczególnym elementom zbioru A określonego elementu pochodzącego ze zbioru B. Fakt ten ma zasadniczy wpływ na sposób kompozycyjnego uszeregowania utworów w obrębie poematu (i całej antologii, jako że wszystkie zgromadzone w niej paralaksy przynależą do *Rozwiązywania przestrzeni*<sup>20</sup>).

Sugerowana przez Mariana Stalę teza o ornamentacyjnym charakterze pojęć matematycznych użytych w poemacie została słusznie podważona przez Ireneusza Szparę, który wykorzystał wiedzę z zakresu trygonometrii, by potwierdzić istnienie wewnątrztekstowego ładu i porządku odwzorowania w obrębie kompozycji<sup>21</sup>. Korzystam tu z jego wskazówek, ale staram się możliwie uprościć sam proces „czytania” matematycznych przekształceń i zależności, a za to zdecydowanie większą uwagę poświęcić samym tekstom,

<sup>19</sup> Marian Stala, *Rozwiązywanie świata...*, s. 127.

<sup>20</sup> Dotyczy to również analizowanego *Guignola*, który pojawił się w części zatytułowanej *Narodzenie*.

<sup>21</sup> Zob. Ireneusz Szpara, *Argument i funkcja w liryce Tymoteusza Karpowicza*. W: *Tożsamość i rozdwojenie. Rekonesans*. Red. Lidia Wiśniewska. Bydgoszcz 2002, s. 241–250.



licząc że w nieśpiesznej lekturze odsłoni się drugie, bardziej liryczne oblicze tego niecodziennego eksperymentu.

### **W zawieszanej przestrzeni**

Typowa kompozycja minicyklu *Rozwiązywania przestrzeni* składa się z trzech elementów opisanych „językiem trygonometrii”<sup>22</sup>. Pierwszy z nich to tekst główny, pomyślany jako literacki odpowiednik kąta *alfa* i ulokowany po lewej stronie rozkładówki. Jako litera rozpoczynająca grecki alfabet, nazwa poetyckiego kąta sygnalizuje także pierwszą przyczynę rzeczywistości, a ponieważ nie wyznaczono *omegi*, jej celu ostatecznego, ów początek powraca w poemacie za każdym razem od nowa. Jakby w myśl rozpoznania Martina Heideggera, że świat nie tyle jest, co wiecznie się zaczyna (świeci)<sup>23</sup>.

\* \* \*

I właśnie w interesującym mnie przypadku, w którym rozwiązywaniu podlegają węzły światła, tekst-kąt (ulokowany w sąsiedztwie *Guignola*) opowiada o możliwości powrotu „żywym na początek”. Orfeusz Karpowicza „ma do śpiewania ciągle z eurydyką”<sup>24</sup>:

a kiedy odrzesz już ze dźwięków skórę  
okryj nią zmarłą eurydykę odgrzecznie  
z ciszy i przez nią pulsującym lustrem  
owinie głos twój byś usłyszał dobrze  
jej cień połknięty teraz przesunąć głębiej  
dojścia do boków wszystkim obolałym ranom  
co tak cię kochały żywe po kolana w chwili  
padania wtedy zaśpiewaj w sobie tak zapadając  
jak muszka w bursztyn o szczęściu wycia  
być może zwierzęta otworzą zachwyt w paszczy  
i raz jeszcze puszcza cię żywym na początek  
trawy nieś pod nim wówczas zmarłą tak długo

<sup>22</sup> Marian Stala, *Rozwiązywanie świata...*, s. 128.

<sup>23</sup> Zob. rozdział *Dzieło najnowsze* (przypis 49).

<sup>24</sup> Tymoteusz Karpowicz, *Odwrócone światło*. Wrocław 1972, s. 304.

jak możesz cały już do ramion słońca aby się nie  
olśnić i tam ją wylóż na całunie głosu

(*Ocalenie Orfeusza*, s. 304)

Można by powiedzieć, że *Ocalenie Orfeusza* prezentuje jeden z tych światów istniejących w zawieszanej (rozwiązanej?) czasoprzestrzeni. Jakby nie było w ogóle granic pomiędzy formami istnienia – wszystko tu miesza się i zapętla: całun skóry i całun głosu; śpiewak okrywający Eurydykę z Eurydyką, która ciszą owija głos śpiewaka; ów połykający cień zmarłej i zwierzęta czatujące na połykającego; ktoś, kto pada na kolana z tymi, którzy mogą jeszcze wpaść w zachwyt lub „się (...) olśnić”. Oto rzeczywistość, która jest w jakimś najgłębszym sensie „pulsującym lustrem”. Jednakże lustro powtórzenia, w którym ujawnia się świat, nie oznacza ruchu w czasie, jest doświadczeniem zapewne natychmiastowym, momentem w procesie rozumienia, taką fantazją na temat „dotknięcia” rzeczy, przy której – by użyć słów Karpowicza – „palce mówią nie ma już przestrzeni”<sup>25</sup>. Kto odrzuca „balast z geometrii”, marzy o rozwiązaniu przestrzennych układów także w imię pożądanej bliskości myślowej i emocjonalnej (Eurydyka jest w końcu obiektem miłości)<sup>26</sup>:

[...] kiedy kto ogarnia kogoś lub coś ramionami musi ogarnąć na wylot i szybciej od ruchu aby czas nie wykręcił się przestrzenią bo tam już rozpełza się wszystko i nie mogąc być tylko śniegiem jednej chwili wchodzi w sianie zimy stając się siwizną

(*Siwiejąca owca*, s. 286 – 287; podkreślenie – M. K.)

Śpiewak Eurydyki wedle koncepcji zaprezentowanej w *Ocaleniu* na równi obłaskawia zwierzęta, co i „bestię” czasu, ożywiając mit punktowego charakteru chwili („zaśpiewaj w sobie tak zapadająco / jak muszka w bursztyn”) – myśl

<sup>25</sup> Tymoteusz Karpowicz, *Dotyk*. W: Idem: *Wiersze wybrane*. Wrocław i in. 1969, s. 52.

<sup>26</sup> Jest to również pewien postulat natury etycznej. Przypomnę tu jeszcze raz jeden z finałowych fragmentów *Słojów*: „mimo przestrzeni widzisz / jak utkana z samych ran kobieta / ucieka w góry hindukuszu” (*I śnienie*, s. 322).

ta powróci w finale *Rozwiązywania przestrzeni* jako wciąż niezrealizowane marzenie o poznaniu radykalnej teraźniejszości. Wracający do życia Orfeusz ruchowi w czasie linearnym i ciągłości egzystencji przeciwstawia – jedyną w swoim rodzaju – zdolność przeciwdziałania znikliwości stanów świata. Jak najdłużej próbuje nieść „niedośpiewaną” Eurydykę, zanim wyłoży ją „na całunie głosu”. W specyficznym ujęciu Karpowicza, zaprezentowanym w kontekście rozważań nad poezją Leśmiana, podobna chwila określana jest parametrami „czasu intensywnego”. „Szybko spostrzegamy – pisze poeta – że w lawinie pędzących form i bytów – czas staje się pojęciem względnym i mierzy się nie długością, lecz intensywnością”<sup>27</sup>. Intensywność jest tu zamiennikiem dla tak bardzo pożądanej niepowtarzalności, której próba uchwycenia „może stanowić jedyną p r z e c i w w a g ę w i e c z n o ś c i, być wyzwaniem rzuconym bezpowrotnemu przemijaniu i niezauważalności”<sup>28</sup> (podkreśl. – T.K.). Tylko to, co zdaje się intensywne, to znaczy: niepowtarzalne, jest w stanie zaistnieć trwale – w odbiciu świadomości, która rzekomo nie niszczy magi spotkania z rzeczą. Reinterpretując mit o ginącej pod spojrzeniem poety Eurydyce, Karpowicz powie: „Świadomość nie odwraca się, nie jest, jak pamięć, oparta na czasie przeszłym, zagarnia w siebie wszystkie czasy”<sup>29</sup>.

Pisarz chętnie nawiązuje do wczesnochrześcijańskiej i renesansowej paraleli między postaciami Orfeusza i Chrystusa<sup>30</sup>. W *Odwróconym świetle* mitycznemu śpiewakowi skłonny jest przypisać „prawykonanie powtarzalności”, prefigurację śmierci i zmartwychwstania Jezusa. Podejmuje ten wątek w analizowanym

<sup>27</sup> Tymoteusz Karpowicz, *Poezja niemożliwa. Modele Leśmianowskiej wyobraźni*. Wrocław i in. 1975, s. 114. Pomysł Karpowicza to jeden z przykładów poetyckiego „rozciągania czasu”, o którym pisze Danuta Opacka-Walasek. Efekt uzależniony jest w tym przypadku od skuteczności działań i wielkości dokonań samego pisarza, próbującego „oddzielić czas świadomości od czasu zegara”. Antologijna opowieść Karpowicza obejmuje i to, co zdarza się „przed każdą chwilą”, i to, co przychodzi jakoby „spoza” niej. Bohater konsekwentnie sytuuje się tu jak gdyby w nawiasach rzeczywistości i w nawiasach czasu, co z jednej strony podkreśla trudności związane z poznaniem owego: JUŻ (zawsze jest się „nieco przed” lub „nieco za”), z drugiej – wskazuje na chęć jak najdłuższego zatrzymania się w polu potencjalności, w sferze tego, co jeszcze w pełni się nie dokonało. (Por. Danuta Opacka-Walasek, *Poetyckie „rozciąganie czasu”*. W: Eadem, *Chwile i eony*. Katowice 2006, s. 26–32; cytat pochodzi z 29. strony).

<sup>28</sup> T. Karpowicz, *Poezja niemożliwa...*, s. 116.

<sup>29</sup> T. Karpowicz, *Homo viator w polskiej poezji współczesnej*. W: *Literatura polska na obczyźnie*. Red. Józef Bujnowski. T. 5. Londyn 1988, s. 103.

<sup>30</sup> Zob. Magdalena Siwiec, *Religia*. W: Eadem, *Orfeusza romantyków*. Kraków 2002, s. 130 – 149.

tekście, nawiązując do całunu-lustra i owych ran, które być może wskazują na, dobrze osadzone w tradycji religijnej, pokrewieństwo ran w boku Jezusa i pierwszego rodzica, Adama. Katabaza Orfeusza nie tyle wiąże się bowiem (w następstwie) ze zmartwychwstaniem, co z powtórnymi narodzinami – powrotem na początek. I właśnie jako taka podlega dopełnieniu.

### Na całunie głosu

Drugi element stałego układu *Rozwiązania przestrzeni* to tekst nazwany czy raczej przezwany *wymiarem pokątnym*. Precyzja i surowa powaga kodu naukowego zostaje tu, jeszcze jakoby w jego obrębie, żartobliwie zakwestionowana<sup>31</sup>. Znaczenie strukturalne wyrazu 'pokątny' odwołujące się do tego, co następuje 'po kątach', pozwala zatem domniemywać, że w jakiś sposób treść tekstu wykracza „poza” zawartość myślową poetyckiej *alfy*. „To sfera znaczeń odmiennych, obszerniejszych – zauważa Ireneusz Szpara – stanowiących odpowiednik kąta zewnętrznego – jest dopełniającą antytezą kąta α”<sup>32</sup>. Uwzględnwszy zleksykalizowane znaczenie określenia 'pokątny', można by równie dobrze zażartować, że stanowi jego „nielegalny” wymiar.

\* \* \*

Wraz z powtórą publikacją tekstu *Guignola* zmienia się jego typograficzny kształt i usytuowanie w obrębie rozkładówki: składa się teraz z dwóch – wyraźnie odrębnych – części, umieszczonych na sąsiadujących stronach. Podział ten uwydatnia wewnętrzną strukturę wiersza:

gdy umierają twórcy ich pozy	myślisz: za zasięgiem powrotu
idą do ziemi ale sznurki od nich	stoi więc guignol o rysach kalosza
jeszcze długo wystają z litery	dla nawalnic twojej twarzy deszczem
obrysowując rilkeńskie usta śmierci	pociągnie w dół twój przyływ i ponownie
o kolorze dźwięku i fakturze blasku	w dzwoneczkach zmieścisz chrząstki beethovena
	gumę rozciągnie uśmiech od ucha do słońca

<sup>31</sup> Zob. Joanna Kisiel, *Imiona przestrzeni...*, s. 120–121.

<sup>32</sup> Ireneusz Szpara, *Argument i funkcja...*, s. 247.

Druga część cytowanego utworu to w zasadzie myślowy refleks, odbicie części pierwszej. Oto więc mamy cały szereg układów paralelnych, eksponujących semantyczne podobieństwa. Nie tylko niezdarny obrys, uzyskany z pomocą „martwej” litery, znajduje swój odpowiednik w rysach Guignola. Śmierć, wysyłająca zmarłego „do ziemi”, jednocześnie dotyka, „pociąga w dół” także i tego, który się nad nią pochyla. W obu partiach tekstu odnaleźć można niemal identyczną przewrotność uśmiechniętych ust, jak i łudząco podobne zakończenia, rozjaśniające „aurę” każdej z części. Zgodnie więc z przyjętym w obrębie antologii porządkiem pomiędzy umieszczonymi na sąsiadujących stronach fragmentami utworu obowiązuje zasada odwzorowania, odpowiedniości. Ale to oczywiście inwersja ukrycie rządzi lustrzanym układem i dlatego ostatecznie śmierci śmiejącej się ustami życia przeciwstawione może być życie śmiejące się ustami śmierci. Karpowicz odwraca myśl Rilkego, przewidując lustrzaną (zakorzenioną w świadomości owego „ty” z drugiej części wiersza) perspektywę powrotu „do ramion słońca”.

### **Pulsujące lustro**

Ostatnim składnikiem kompozycji są „pseudozłote myśli” opisane jako funkcje trygonometryczne: *sinus alfa*, *cosinus alfa*, *tangens alfa*, *cotangens alfa*, *secans alfa*, *cosecans alfa* i rozmieszczone po stronie prawej, na wysokości tekstu głównego. Ich argumentem jest kąt o wartości niezależnej, czyli właśnie wspomniany tekst *alfa* – wolny od zapośredniczenia wśród obcych głosów. W *Rozwiązywaniu przestrzeni* „funkcje” przypisane zostały bowiem postaciom, które w alternatywnym świecie Karpowicza podszywają się zarówno pod osoby historyczne (np. Beria II, Thoreau II, George de la Tour II, Villon II, Kierkegaard II, Pitagoras II, Jakobson II), jak i fikcyjnych bohaterów tradycji kultury (np. Lucyfer II, Temida II, Czterech Jeźdźców Apokalipsy II, Sarastro II, Yorick II, Anioł itd.). Podczas gdy ostatnie, zazwyczaj żartobliwe, kontrujące zdanie „trygonometryczne” należy do przedstawicieli określonych ról,

powiązanych z aktualnie opracowywanym tematem (np. Warszawski Znachor, Dyrektor Państwowego Gospodarstwa Rolnego, Polski Hodowca Drobiu, Stróż Cmentarny, Powiatowy Sekretarz Partii, Olej, Róża). Głosy zapisane tu jako „funkcje” wprowadzają sensy „oboczne”, rozpisując tekst główny (np. takie treści *Ocalenia Orfeusza*, jak: ściąganie skóry z ust, wydobywanie z ciszy głosu, połykanie cienia czy zagnanie zwierząt do człowieka) na przygodne historie, najczęściej intertekstualnie zależne od obcych źródeł (dzieł sztuki, historii, biografii itd.).

\* \* \*

Do określenia funkcji trygonometrycznych konieczna jest znajomość właśnie zmiennych zależnych (stosownie do tego wypowiedzi „oboczne” zależne są od obcych głosów<sup>33</sup>): promienia wodzącego ( $r$ ), odciętej ( $x$ ) i rzędnej ( $y$ ). Ze stosunku ich wartości tworzy się każdorazowo wartość funkcji, przyporządkowana argumentowi funkcji – tekstowi oznaczonemu jako kąt *alfa*:

*sinus alfa* (stosunek  $y$  do  $r$ )

najtrudniej ściąga się skórę z ust zwłaszcza perskich i  
dariusz zdoła zawsze wyśpiewać kserksesa

*Militiades II*

*cosinus alfa* (stosunek  $x$  do  $r$ )

wydobywanie z ciszy głosu najczęściej kosztuje życie

*Likurg II*

<sup>33</sup> Zob. Ireneusz Szpara, *Argument i funkcja ...*, s. 246.

*tangens alfa*(stosunek  $y$  do  $x$ )

bogowie połykają cień a wydalają światło

*Helios II**cotangens alfa*(stosunek  $x$  do  $y$ )zwierzęta zagnane do człowieka bronią się nie kłami  
lecz śpiewem*Dionizjusz II**secans alfa*(stosunek  $r$  do  $x$ )

język wyczerpie z serca nawet jego brak

*Pindar II**cosecans alfa*(stosunek  $r$  do  $y$ )ojciec odradził mi wyjść za orfeusza mówiąc że nic  
nie robi tylko się odwraca*Fryga II*

Wydaje się, że przy identyfikowaniu zmiennych zależnych trzeba by poszukiwać pojęć możliwie jak najbardziej ogólnych, a przy tym łatwiejszych do bezpośredniego wskazania w tekście. Ze względu na literacki charakter przedmiotu zastosuję przy tym bardzo uproszczoną metodę porównania naraz wszystkich tych zdań „trygonometrycznych”, które zawierają podobną zmienną. I tak, o charakterze promienia wodzącego ( $r$ ) decyduje składnik znaczeniowy wspólny dla myśli określonych terminami: *sinus alfa*, *cosinus alfa*, *secans alfa*, *cosecans alfa*. Najpewniej chodzi tu o kwestię ocalenia kogoś lub czegoś

(Persów, życia, serca, Frygi-Eurydyki)<sup>34</sup>. Z kolei odcięta ( $x$ ), o której mówią pospołu *cosinus alfa*, *tangens alfa*, *cotangens alfa*, *secans alfa* niesie ze sobą, jak się wydaje, wartość paradoksu, prawo *coincidentia oppositorum*, zasadę lustra (przedstawioną w opisywanych zależnościach pomiędzy ciszą a głosem, cieniem a światłem, zwierzęciem a człowiekiem, kłami a śpiewem, wyczerpaniem a brakiem). Na koniec – znaczenie rzędnej ( $y$ ), rozpoznane jako współbrzmienie *sinusa alfa*, *tangensa alfa*, *cotangensa alfa* i *cosecansa alfa*, dopełnia tę galerię zmiennych o sensy odwołujące się do praktyki powracania (trwania w śpiewie, powrotu tego, co połknięte, możliwości wyrwania się z uwięzi, wreszcie – szansy wydostania się z zaświatów). Sprawdzenie zidentyfikowanych w ten sposób wartości jest już tylko kwestią podstawienie ich do odpowiednich wzorów:

(stosunek między *powrotem* a *ocaleniem*)

*sinus alfa*

najtrudniej ściąga się skórę z ust zwłaszcza perskich i  
dariusz zdoła zawsze wyśpiewać kserksesa

*Militiades II*

(stosunek między *paradoksem* a *ocaleniem*)

*cosinus alfa*

wydobywanie z ciszy głosu najczęściej kosztuje życie

*Likurg II*

<sup>34</sup> Oczywiście stosując się rzetelnie do wskazówek, jakie daje matematyka, trzeba by jeszcze wydobyć różnicę między pozycją na przykład zmiennej  $r$  w *sinusie* i *cosinusie* a pozycją tej samej zmiennej w *secansie* i *cosecansie*. W analizowanym przypadku być może chodzi z jednej strony o wymierne efekty opisywanego procesu (wyśpiewanie Kserksesa, wydobywanie głosu) i z drugiej strony – rezultat zasadzający się na swoistej negacji (wyczerpanie braku, niechęć do zamażpójścia) Podając ten przykład chcę tylko zasygnalizować istnienie owych ubocznych przekształceń sensu, których nie będę analizowała przy innych zmiennych, by nie komplikować zbytnio wywodu.



(stosunek między powrotem a paradoksem)

*tangens alfa*

bogowie połykają cień a wydają światło

*Helios II*

(stosunek między paradoksem a powrotem)

*cotangens alfa*

zwierzęta zagnane do człowieka bronią się nie kłami

lecz śpiewem

*Dionizjusz II*

(stosunek między ocaleniem a paradoksem)

*secans alfa*

język wyczerpuje z serca nawet jego brak

*Pindar II*

(stosunek między ocaleniem a powrotem)

*cosecans alfa*

ojciec odradził mi wyjść za orfeusza mówiąc że nic

nie robi tylko się odwraca

*Fryga II*

Sądząc po wynikach tego paramatematycznego przedsięwzięcia, tematem kompozycyjnego układu jest „polimorficzna” (jak sam poemat) opowieść o wciąż tym samych paradoksie rozsadzającym strukturę powrotu, który dopuszcza „niemożliwe” ocalenie istnienia. Nietrudno bowiem zauważyć, że wszystkie pojęcia wymienione jako zmienne zależne składają się jednocześnie

na najkrótszą interpretację utworów, zestawionych tu w obrębie minicyklu. Minicyklu, który – niezależnie od wielopostaciowej, wielogłosowej i zmiennej formuły – jest także owym gigantycznym „pulsującym lustrem”, w którym tok opowieści miesza się i zapętla. „Wszystko jest wielokierunkowe, wielowymiarowe – mówi cytowany przez autora *Słojów* William James, ale dodaje – w swych zewnętrznych relacjach”<sup>35</sup>.

W lustrze tym Orfeusz zyskuje ocalenie dzięki jednej „ulotnej” chwili wieczności. Jego mityczne „prawykonanie powtarzalności” jest próbą utrwalenia w sztuce tego, co równie prymarne, jak życiodajny początek. Pokątny, „nielegalny” wymiar tego ocalenia to myśl o swoistej „powtarzalności prawykonania”, wieczności chwili – myśl, wokół której powstał, jak można przypuszczać, sam *Guignol*. Karpowicz nawiązuje do niej wprost w *Sztuce niemożliwej*:

Jak długo będzie ludzkość słyszała dźwięki jako znaki estetyczne – chwilowy zapis muzyczny Beethovena będzie miał ciągłość wieczności<sup>36</sup>.

Guignol to Orfeusz wyniesiony „na całunie głosu”, który mimo to powtarza ruch swego ocalonego poprzednika. Pozostając przed – i za progiem dookreślonej formy, obaj na równi przysposabiają się do owego momentu zaistnienia. Aby ująć rzecz dobitniej, trzeba by użyć właśnie tych formuł, które wyznaczają ramy myślowe antologii osobistej Karpowicza – a więc mówić o tym, co ułokowane w „nawiasie” rzeczywistości, o wciąż nieodśpiewanej opowieści „sprzed życia” (*Za język*, s. 7) i o tej drugiej, pozornie innej, wypowiedzianej już „spoza śmierci jak spoza ust” (*spoza*, s. 330). Otóż, obie są tylko różnymi wymiarami tego samego ruchu (powrotu „żywym na początek”), można by rzec – introwertyczną i ekstrawertyczną wersją mitu o ocaleniu Orfeusza.

<sup>35</sup> Jest to jedno z mottó dołączonych do urodzinowego wyboru, na który złożyły się wiersze pochodzące z trygonometrycznej części *Słojów zadrzewnych* (Chicago, listopad 2001).

<sup>36</sup> Tymoteusz Karpowicz, *Sztuka niemożliwa*. „Odra” 1976, nr 12, s. 46.

## Uruchomienie przestrzeni

Nie sposób oczywiście nie zapytać o główny cel tego wariacyjnego przedsięwzięcia. Na potencjalne źródło myślowej inspiracji, jak się wydaje, wskazać w tym przypadku nietrudno. W *Sztuce niemożliwej* Karpowicz przedstawia bowiem taki oto komentarz do jednej z wypowiedzi Bergsona:

Pozytywizm naukowy odbierał nadzieję (tak by się zdawało) poetom. Nawet zbuntowany przeciwko pozytywizmowi filozof, Bergson, narzekał: „...jeśli przyjmę dwie liczby, nie mam już swobody wyboru ich różnicy. Jeżeli dodam do siebie dwa boki trójkąta i kąt zawarty między nimi, trzeci bok powstaje sam z siebie, trójkąt dopełnia się automatycznie”. Celem sztuki broniącej wyobraźni (a więc i etyki) człowieka przed opresją determinantów (...) było udowodnić, artystycznie (a więc i etycznie), że istnieje możliwość wyboru sumy dwóch liczb i trzeciego boku przy zdeterminowaniu dwóch boków trójkąta i kąta zawartego pomiędzy nimi. A więc udowodnić niemożliwe. Umysł ludzki szybko odkrył logikę sprzeczności i paradoksu. Może dlatego, że oczywistości były niemal zawsze znienawidzone.<sup>37</sup>

Funkcje trygonometryczne znajdują zastosowanie, jak wiadomo, między innymi w geometrii, szczególnie przy „rozwiązywaniu” trójkątów. A *Odwrócone światło* zdaje się przy tym dopowiadać: „tylko w kącie trójkąta / liczby powietrza i wody”<sup>38</sup>. Z tej perspektywy wysilek rozwiązywania węzłów przestrzeni rozpisanej na tradycyjne żywioły jawi się jako – oparta na logice sprzeczności i paradoksu – próba artystyczna (a więc i etyczna) odrzucenia zasady determinizmu, próba podjęta po to, by udowodnić że natura istnienia jest wolna i nie podlega ograniczającym ją normom, że zawsze coś „rozsadza” jednoznaczną strukturę. Dla poety myślącego, pisze Musil, „niewiadome, równania, możliwości rozwiązań nie mają końca. Zadanie polega na tym, żeby odkryć coraz to nowe rozwiązania, związki konstatacje i zmienne, przedstawiać prototypy zdarzeń, ukazywać kuszące możliwości bycia człowiekiem, pracować nad wynalezieniem ludzkiego wnętrza”<sup>39</sup>. Każdy artysta, który chce powiedzieć coś po raz pierwszy,

<sup>37</sup> Tymoteusz Karpowicz, *Sztuka niemożliwa...*, s. 45.

<sup>38</sup> Tymoteusz Karpowicz, *Odwrócone światło...*, s. 244.

<sup>39</sup> Robert Musil, *Szkic do poznania poetyckiego*. W: Idem, *Człowiek matematyczny...*, s. 46.

przedstawiać prototypy zdarzeń, twierdzi Karpowicz, musi odszukać ów moment, w którym świat postrzegany jest jako „dzianie się”. Wyniesiona ze studiów przestrzeni Banacha wiedza pozwala poecie na sformułowanie zasadniczego dla *Rozwiązywania przestrzeni* rozpoznania:

(...) niewątpliwym olśnieniem (które trawa we mnie nadal) było, że to, co określamy „przestrzenią” jest formułą matematyczną. (...) To właśnie było dla mnie najważniejsze w przestrzeniach profesora Banacha – że stanowią konstrukcje liczbowe, są liczbą. Liczbą a zatem dynamiką stawania się, ustawieniem pewnych proporcji matematycznego istnienia świata. Przypomina mi się to przepiękne i głębokie powiedzenie Martina Heideggera (...) – „świat nie jest, świat się »świeci«” – to znaczy świat się ciągle staje, przestrzeń nie jest niczym innym jak tylko ciągłym stawaniem się, pewną nieustanną akcją.<sup>40</sup>

Myśl ta pozwala pozornie znieruchomiła w miejscu przestrzeń na stałe usytuować w ruchu.

### **Rozwiązywanie węzłów**

Ale rzecz zapewne nie kończy się na przemianie świadomości. Poza wiedzą o permanentnym charakterze procesu stawania się przestrzeni i powiązanego z nią bezpośrednio świata, z poematu wyczytać można, jak się zdaje, także głębszą naukę płynącą bezpośrednio z natury poddawanych badaniu żywiołów. Zaryzykuję konieczne w tej sytuacji uproszczenia.

Rozwiązywanie węzłów ziemi przysposabia do czasów bliskiej apokalipsy, rozrachunkowego „przejścia przez to cośmy stworzyli”, ostatecznego podsumowania życia, do którego nie używa się liczb. Oznacza „wspomnienie przedśmiertne” rzeczywistości, która była przedśmionkiem prawdziwego piekła (s. 252–269).

Rozwiązywanie węzłów powietrza uczy tego, co nie-widzialne, przeoczone, uczy „pierwszej barwy świata” i oczekiwania (bo „oczekiwanie jest kolorem

<sup>40</sup> Mirosław Spychalski, Jarosław Szoda, *Mówi Karpowicz*. Wrocław 2005, s. 55–56.

świata, którego nikt nie ujrzy”). Jak jesień Rilkego, podpowiada że już czas na żniwo, na złuzowanie miejsca (s. 270–287).

Rozwiązywanie węzłów ognia, jako żywiołu ambiwalencji, przygotowuje do istnienia w rzeczywistości bez wyraźnych granic i podziałów. Jego wciąż na nowo rozszczepiający się płomień mógłby być wzorem dla rozpostartych ramion, dla całkowitego „otworzenia się” na rzeczywistość przemiany (s. 288–293).

Rozwiązywanie węzłów wody jest przysposobieniem do głębokiej ciszy i milczenia, bliskiego przecież nabraniu wody w usta. Bywa także trudną nauką przeprawy na „drugą stronę” istnienia, lekcją śmierci przeglądającej się w falach Styksu czy Jeziora Genezaret, po którym kroczy Chrystus (s. 294–297).

I wreszcie rozwiązywanie węzłów światła... jest odwróconym w stronę człowieka światłem śmierci. Jest śmiercią, która oświeca, gdy „Zjawia się ubywające” (s. 298–309). O samej istocie nieobecności Orfeusza-Guignola, wyraźnie mówi – następujący chronologicznie zaraz po analizowanych tekstach – kolejny wymiar *pokątny*:

chopin przelany do gipsowej ręki  
przykrywa skrawek poddźwięcznej muzyki  
resztę świat słyszy zza uszu pragnienia

zawsze umarły coś zostawi wyłącznie dla siebie  
wyniesie w fałdzie cienia z nieopatrznie żywych  
miękki ogarek na którym postawi słońce  
nie na powroty na wieczne odejścia:

inaczej by nie przeżył tych co za nim żyją

(*Inaczej by*, s. 306–307)

Karpowicz sytuuje inność „w fałdzie cienia”, poza dobrze oświetlonym, twardym i nieruchomym obrazem, każąc jej umierać „na wskroś” (*Non omnis moriar*, s. 237), po to by – jako nieuchwytna, niedająca się zamknąć w żadnej z gipsowych masek – mogła umykać na wieczność, podtrzymując ruch pragnienia. To znaczy: ruch zmierzający do odsłaniania<sup>41</sup> tego, co pozostaje na zawsze owym od nowa przykrywanym skrawkiem, oznaką niepowtarzalności.

<sup>41</sup> „Prawda” jest tu, jak u Martina Heideggera, powiązana z ruchem odsłaniania.

Myśl o rozwiązaniu węzłów przestrzeni, podszyta jest pragnieniem dotarcia tam, gdzie już nie grozi tożsamość z drugim człowiekiem<sup>42</sup>, gdzie jest przede wszystkim inność:

tylko ten kto był już za przestrzenią  
dotknął punktu którego nie było<sup>43</sup>

### Powtarzanie się

Można by zaryzykować twierdzenie, że w *Rozwiązywaniu przestrzeni* Karpowicz w pewnym sensie powtarza myślową drogę zapisaną na kartach tej części antologii, która nawiązuje do *Odwróconego światła*, z jego finalnym *Pięknem nieobecności* i marzeniem o byciu „nie na obraz nie na podobieństwo” (*Egzorcysta w starej krypcie*, s. 242). Zwielokrotnia tylko jeszcze bardziej jej sensy dzięki, jak mówi, „doprowadzeniu pewnej kulturowej oboczności”<sup>44</sup>. W miejsce pojedynczej struktury ewangelicznej wprowadza bowiem przedstawicieli różnych porządków myślenia, opowiadając jednak o tej samej potrzebie inności ulokowanej jakoby w cieniu tego, co dotąd zapoznane. Potrzebie, którą definiuje w *Sur le pont d'existence...* jako pragnienie „jedności z migotliwym, bezprzestrzennym INNYM, a może TYM SAMYM, tylko od nas na moment z jakiś powodów ODWRÓCONYM”<sup>45</sup>.

To, co można by nazwać „powtarzaniem się” wyznacza, jak podpowiada Różewicz, co prawda nie ową umykającą inność, ale równie ważny, uchwytyny biegun tożsamości autora:

To, co moi „krytycy” lub „koledzy po piórze” oceniali jako „powtarzanie się”... – mówili: „Tadeusz R. się powtarza – to była i może jeszcze jest najcenniejsza rzecz w całej mojej twórczości. Uporczywe przerabianie, powtarzanie wracanie do tej samej materii i tak... aż do końca. Inne rzeczy będzie już pisał inny człowiek.”<sup>46</sup>

<sup>42</sup> Por. Tymoteusz Karpowicz, *Sezon na ziemi*. W: Rafał Wojaczek, *Utwory zebrane*. Oprac. Bogusław Kierc. Wrocław 1976, s. 7–8.

<sup>43</sup> Tymoteusz Karpowicz, *Zwłoka (Z Berniniego)*. „Pomosty” 2001 / 2002, nr 6–7, s. 35.

<sup>44</sup> Mirosław Spychalski, Jarosław Szoda, *Mówi Karpowicz...*, s. 68.

<sup>45</sup> Tymoteusz Karpowicz, *Sur le pont d'existence...* „Pomosty” 2005, nr 10, s. 8.

<sup>46</sup> Tadeusz Różewicz, *Matka odchodzi*. Wrocław 2001, s. 88.

# Skrót wiosny

„Panie! Będę tu czekał! Na to zbliżenie! Jakby do furii  
w łagodnym kwiecie. Ludzkim.”

Tymoteusz Karpowicz, *Charon od świtu do świtu*.

## Cz. I. Najprościej

Po wydaniu *Odwróconego światła*, pierwszego spośród labiryntowych dzieł Karpowicza, w miesięczniku „Odra” ukazała się recenzja Edwarda Balcerzana, spisana jako dziennik lektury. W finalnym jej fragmencie badacz podpowiada przyszłym czytelnikom książki:

(...) Karpowicza trzeba raz po raz uprościć. Choćby po to, aby nie postradać zmysłów. I nie tylko po to. Jego poetyckie komplikacje i spiętrzenia chwytów wtedy są najwartościowsze, gdy tłumaczą się w kontekście prostych, racjonalnych idei współczesnej humanistyki.<sup>1</sup>

Po ukazaniu się *Słojów zadrzewnych*, dzieła powtarzającego skomplikowaną strukturę *Odwróconego światła*, w miesięczniku „Nowe Książki” można było przeczytać recenzję, w której Bogusław Kierc, czytelnik wnikliwy (jakkolwiek z pewnością mocno zauroczony pisarstwem Karpowicza), zachęcał do lektury wspomnianej antologii słowami:

Warto czytać tę książkę naiwnie. Tę księgę życia i śmierci. (...) Warto ją czytać naiwnie – to znaczy poważnie. Z niepowściąganym poczuciem humoru (czyli dystansu), ale bez uzurpacji znawstwa i obycia.

Wydaje mi się, że trudność czytania *Słojów zadrzewnych* polega nie na tym, że ich (natchniony) autor mówi „tak niejasno”, lecz na tym, że mówi t a k j a s n o [podkreślenie – B. K.], gdy my *nie dość jesteśmy jeszcze dzisiaj nadzy* (...).<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Edward Balcerzan, *Kto się boi Odwróconego światła?* „Odra” 1972, nr 12, s. 102.

<sup>2</sup> Bogusław Kierc, *Rekapitulacja stworzenia*. „Nowe Książki” 2000, nr 4, s. 40.

Idąc za głosami krytyków, którzy – w obu przypadkach – namawiają do lektury zorientowanej na poszukiwanie prostych wyjaśnień i porządków myślowych, które zastosować można do opisu twórczości autora *Słojów*, skorzystać przyjdzie z pomysłu, jaki poddał pierwszy z wymienionych, Edward Balcerzan, w jednej ze swych wypowiedzi autobiograficznych. Chodzi mianowicie o zaproponowaną przez niego klasyfikację współczesnych zjawisk artystycznych – klasyfikację niezobowiązującą, mocno uproszczoną, która jednakowoż wydaje się trafiać w sedno, jeśli odnieść ją do kierunku, w jakim zmierza zamysł antologii Karpowicza:

Zastanawiam się (...), czy niezliczonej ilości kierunków, w które obfitują czasy nowożytne, nie da się zredukować do dwóch podstawowych. Oba dysponują tym samym bagażem doświadczeń. Oba umieją rozpoznać upadek i wzlot, zobrazować nikczemność i godność, opowiedzieć o butwieniu i kwitnieniu. W swych dokonaniach dojrziałych – żaden nie ulega łatwej naiwności, nie salwuje się kłamstwem, nie ogranicza się do czerni lub bieli. Tyle że jeden tak ustawia artystę, takie mu scenariusze podsuwa, tak prowadzi jego dłoń czy głos, by na początku był wzlot, a na końcu upadek, na początku kunszt, a na końcu szlam.

A drugi odwrotnie.<sup>3</sup>

Dramaturgia rozwoju „opowieści” zaprezentowanej przez Karpowicza w antologijnej książce wydaje się wpisywać w ostatni z wyszczególnionych nurtów. Może dlatego, że – jak zwierzał się sam poeta – w kontaktach ze sztuką zawsze towarzyszyły mu pozytywne emocje. „Nawet najbardziej tragiczne manifestacje dzieł sztuki – mówił – przetwarzają się we mnie gdzieś dalej w element optymizmu. (...) Tragedia kończy się zatem jakimś zwycięstwem, dającym siłę i optymizm. Zmienia się w wartość solarną, ładuje mnie energią.”<sup>4</sup> Podobny tryb przemian staje się też udziałem *Słojów*. O ile bowiem antologia Karpowicza poczyną się od kwaśnienia (*Kwaśniejące źródło*, s. 7), to kończy na... kwitnieniu. A dokładnie na metaforycznie ujętej propozycji:

<sup>3</sup> Edward Balcerzan, *Zuchwalstwa samoświadomości*. Lublin 2005, s. 175–176.

<sup>4</sup> Mirosław Spsychalski, Jarosław Szoda, *Mówi Karpowicz*. Wrocław 2005, s. 50.



w jakimkolwiek kolorze śpiewaj  
oszałałe białe głowy bżów  
spoza śmierci jak spoza ust

*Spoza*, s. 330 (część XIV. *A jednak*)

Końcowe przesłanie antologii Karpowicza, przekonuje Edward Balcerzan, wskazuje na „dostępny każdemu minirealizm”, czerpiący z oczarowania i zachwyty nad kwitającymi bżami. W laudacji wygłoszonej z okazji przyznania *Słojom zadrzewnym* nagrody miesięcznika „Odra” za rok 1999 badacz miał mówić:

(...) ja bez tego finałowego *A jednak* nie kochałbym tak tej książki. To *A jednak* to propozycja zachwyty na nad kwitającymi bżami. Nie heroizm jest odpowiedzią na ciężką próbę, na jaką wystawia nas życie, a dostępny każdemu minirealizm.<sup>5</sup>

Konsekwentna – jak przystało na książkę, w której dominuje wyobrażenia sylwiczna – metafora rozkwitającego drzewa (czy krzewu) w ostatnim z antologijnych tekstów finalizuje, przypuszczalnie, projekt myślowy całości. Jest jego zaskakującym zwieńczeniem. Niemniej jednak nieoczekiwanie prosta formuła końcowa dla tomu, którego autor zwykł „mówić (...) tak niejasno” (*Kroki do kwadratu*, s. 327)<sup>6</sup>, wprawić musi w niemałe zakłopotanie.

Po pierwsze dlatego, że na przeszło trzystu stronach *Słojów zadrzewnych* Karpowicz konsekwentnie przyzwyczajają czytelnika do form zawiłych, trudnych, niejednoznacznych oraz ostrożnego, podejrzliwego stosunku wobec rzeczy określanych jako jasne, proste i przejrzyste. Na drodze do prostoty czyhają tu zwykle zdradliwe uproszczenia, Gorgiaszowe rozwiązania, schematyzm myślowy<sup>7</sup>, zaś sama prostota opatrzona bywa zastrzeżeniami – warunkowana, raczej niemożliwa do osiągnięcia, a na pewno nieoczywista: „zatem mówisz rzecz bardzo prostą / tylko w uchu na przestrzał zwiniętym” (*Modus poetendo*

<sup>5</sup> Cyt. za: Małgorzata Matuszewska, Magda Podsiadły, *Tymoteusz Karpowicz w domu*. „Przegląd Polski” z 2 czerwca 2000.

<sup>6</sup> Por. też posłowie Andrzeja Falkiewicza do omawianej książki („Dlaczego uparteś się mówić ze mną tak niejasno?” W: Tymoteusz Karpowicz, *Słoje zadrzewne*. Wrocław 1999).

<sup>7</sup> Przypomnijmy rozpoznanie Stanisława Barańczaka: „Twórczość Karpowicza jest – osiągniętą (...) w ciągu długiego procesu rozwojowego – demaskacją powszechnie panującego modelu m y ś l e n i a u p r a s z c z a j ą c e g o” (podkreślenie – B. S.). (*Tymoteusz Karpowicz albo polifonia*. W: Idem, *Nieufni i zadufani*. Wrocław i in. 1971, s. 67–68).

*tollens*, s. 49) „nie mogę źle cię widzieć to wszystko nieprawda / wszystko jest prostsze smak wody cień krzesła / schody i życie i śmierć” (*Kot*, s. 104) „mówię prosto / od serca do mózgu” (*Karabin*, s. 116) „i zrobiło się straszne zamieszanie rzeczy najprostszych które przeraziły się / swoich metryk z pieczęciami przejrzystości” (*Wtedy*, s. 121) „zanim uwikłał się w prostotę / w zygzakach spruł się do gorgiasza / usiadł na motkach zawilości” (*Jak gdyby*, s. 235) „uciekaj / bo to cię wyjaśni” (*Niezrozumiały krzyk*, s. 262).

Po drugie także z tej racji, że – jak już wielokrotnie podkreślano – poezja Karpowicza, demaskująca niemal wszystkie możliwe ułomności ludzkiego świata, bywa raczej reżyserowaniem sprzeciwu odbiorcy<sup>8</sup>, próbą postawienia go w sytuacji kłopotliwej i wymagającej, anizeli sposobnością do budowania łatwych emocji i generowania przyjemnych doznań. W posłowniu do antologii Andrzej Falkiewicz tak rekonstruuje strategię pisarską autora *Słojów*:

Jeżeli poezja jest środkiem do wywoływania ładnych wzruszeń i budzenia dobrych myśli czytelnika, to mój utwór powinien wytrącić czytelnika z dotychczasowych przyzwyczajeń i wywołać uczuciowy szok. Jeżeli narzędziem poetyckiego wyrazu są łatwo wpadające w ucho, melodyjne strofy, budzące zawsze znany podniosły nastrój, to mój utwór powinien tę regułę złamać, podnieść wymagania stawiane wrażliwości odbiorcy i wprowadzić go w sytuację niewygodną, co najmniej kłopotliwą.<sup>9</sup>

Nie bez podejrzliwości więc pamięć przywołuje znaczące wypowiedzi, sygnały czy choćby sugestie, które mogłyby ową końcową zmianę w charakterze sugerowanej rzeczywistości uzasadniać. Do najważniejszych zwiastunów tego rodzaju dążeń zaliczyć można bez wątpienia jeden z pierwszych sygnalizowanych tematów tej książki – potrzebę przemiany, która pozwoliłaby obudzić się z postępującego otępienia:

wypowiedź ludzka o źródle będzie wiecznie się doskonalić  
ale samo źródło skwaśnieje  
młodziutki bergman położy na nim zgwałconą dziewczynę  
ze zmiążdżoną różą warg

<sup>8</sup> Zob. Edward Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939 – 1965*. Warszawa 1984, s. 190–194.

<sup>9</sup> Zob. Andrzej Falkiewicz, „*Dlaczego uparłeś się...*”, s. 334.

z dawnej sauny piersi  
ale zgwałcona również skwaśnieje

(*Kwaśniejące źródło*, s. 7)

Otóż, we wstępnej, prologowej partii antologii, w dwu sąsiadujących ze sobą wierszach wskazuje się na jeszcze nieobecne, aczkolwiek z niecierpliwością wyczekiwane nowe wcielenie wrażliwości. Tekst o „kwaśniejącym źródle” zapowiada, że przemieniona w przyszłości rzeczywistość „stanie w krwawiącej ranie ciała / jak dziecko” (*Kwaśniejące źródło*, s. 7). Wtedy też będzie czas na – wydawałoby się niemożliwą, do cna już zaprzepaszczoną – dziecięcą jakość śpiewu:

czas by odnaleźć na dnie  
do głębi już nie istniejącej  
rzeki fujarkę którą usta dziecka  
ukryły w śpiewającej korze

(*Muzyczny spacer wieczoru*, s. 6)

Dziecko jako podmiot twórczy znajduje się na pozycji uprzywilejowanej, stanowiącej przedmiot marzeń poety. A wszystko bierze się stąd, że – jak zwięźle ujmie rzecz Karpowicz – jest ono „rówieśnikiem świata”. Tego świata, który bez wytchnienia, wciąż na nowo staje się, toteż z najwyższą trudnością przychodzi poecie zawrzeć go w słowach wysłużonego, anachronicznego, zawsze uprzedniego języka. Niedostigły wzór, dziecięcy akt nazywania w naturalny sposób realizuje się w teraźniejszości, jako ściśle zsynchronizowany z przeżywaną aktualnie chwilą. Jest przy tym, co być może dla Karpowicza ważniejsze, efektem na bieżąco wykonywanej pracy poznawczej, rejestrowaniem pierwszych znaków świadomości. Dowartościowując „mowę dziecka, bezpośrednią, dzisiejszą, próbę nazwania, po raz pierwszy, świata”<sup>10</sup>, poeta napisze:

Świat i dziecko są na równych prawach: świat powołuje do życia nowe kształty,  
światła, wonie, temperatury, drżenia i ruchy – dziecko mowę, słowa – pokrowce tych  
zjawisk. Jedno i drugie biedzi się nad wynalezieniem pierwszego języka – kształtu;

<sup>10</sup> Tymoteusz Karpowicz, *Poeta nadmiaru czy niedosytu*. „Odra” 1970, nr 12, s. 21.

dźwięki fizyczne zjawisk przyrody są pierwszymi sylabami języków świata. Dziecko, rówieśnik świata, ma prawo dopowiedzenia dalszych sylab.<sup>11</sup>

Jeśli więc przyjęło się uważać, że poezja Karpowicza może być przykładem tej dwudziestowiecznej literatury, „która zestawia słowa i próbuje, czy wyniknie z nich świat...”, a jej autor „w najlepszym razie po omacku szuka wejścia do swych alternatywnych światów”<sup>12</sup>, to warto być może silniej wyakcentować, że jednym z pierwszych przywoływanych podmiotów twórczych w *Słojach zadrzewnych* jest eksperymentujące z konieczności dziecko. Dziecko, które dlatego nazywa, że poszukuje kontaktu z rzeczywistością. *Muzyczny spacer wieczoru*, umieszczony w części zatytułowanej *Przed każdą chwilą*, a opowiadający o orkiestrowaniu różnych czasów (zatem i o zorkiestrowanej strukturze wyboru tekstów?) zdaje się sygnalizować marzenie wciąż ścigane, acz niedościgłe – by poznać „chwilę: JUŻ” (*Za czyste wymawianie*, s. 309), znaleźć w słowie dostęp do „na bieżąco” przeżywanego świata.

Przypomnieć trzeba, że przy całym eksperymentatorstwie Karpowiczowi przyświeca „staroświecka” wiara w niezbadaną i nieograniczoną moc sztuki, której celem jest przede wszystkim udowodnić „niemożliwe”. Zadanie, jakie przypisuje jej pisarz, ma wymiar tyleż estetyczny, co i etyczny, a konsekwentne zrównanie tych płaszczyzn powoduje, że w jego refleksji nad działalnością artystyczną pobrzmiewają wyraźne echa lęków egzystencjalnych. „Sztuka niemożliwa”, „sztuka genialnego zwodzenia” jest głównie po to – sugeruje poeta – aby „bronić wyobraźni (a więc i etyki) człowieka przed opresją determinantów”<sup>13</sup>. W finalnym fragmencie *Sztuki niemożliwej* pisarz decyduje się odwołać do „starej prawdy serca”, będącej tu gwarantem tak na polu estetyki, jak i etyki:

Wielej jest miar i zegarków niż ludzi. Wszystko gromadzi granice na swój dowód, gdy sztuka je usuwa. To ją ma na myśli genialny Faulkner mówiąc o pisarzu: „Pisarz musi uczyć sam siebie, że najnikczemniejszą rzeczą jest bać się i uczyć się tego, zapominać o strachu na zawsze i nie pozostawić w swoim warsztacie miejsca

<sup>11</sup> Ibidem.

<sup>12</sup> Andrzej Falkiewicz, *Dlaczego uparłeś się...*, s. 336.

<sup>13</sup> Tymoteusz Karpowicz, *Sztuka niemożliwa*. „Odra” 1976, nr 12, s. 45.

na nic prócz starych pewników i prawd serca, starych, powszechnych prawd, bez których każda powieść jest efemeryczna i skazana na zgubę – miłości, honoru, litości i dumy, współczucia i poświęcenia”.

Prawdo serca! Stara prawdo serca, gdzie jesteś? Czyżbyś się stała nową granicą niemożliwości?<sup>14</sup>

Refleksja zawarta w *Słojach zadrzewnych*, wydaje się toczyć podobnymi torami i wybiegać – wedle słów inicjalnego wiersza książki – ku czasom „kiedy za żarem głos nasz boso / przejdzie od serca aż do krtani” (*Muzyczny spacer wieczoru*, s. 6). Bosy głos – taki, który nie wywołuje echa, a więc nie powoduje przemieszczenia znaczeń między tym, co leży na sercu, a tym, co wypowiedziane, ujęzykowane – uosabia, jak się wydaje, specyfikę drogi podejmowanej „w imię człowieka”. „W imię człowieka – mówi wszak Karpowicz w wierszu programowym, będącym jednocześnie nauką pokory wobec opisywanych zjawisk – nie schodź wprost / z butami / schodź buty / do powietrza” (*W imię znaczenia*, s. 120). Droga tego rodzaju oznacza wyprawę przez gęstwinę języka (czyli „esencji duchowego życia człowieka”<sup>15</sup>), w czasie której trzeba zmierzyć się z nawałem fałszerstw, natłokiem oszustw i inwazją pokrętności. Karpowicz zdaje się zdradzać tajniki swej strategii, podejmując refleksję na temat poezji Rafała Wojaczka:

Ze szczególną zaciekłością deheroizuje Wojacek swoich przykucniętych Ikarów. I jeśli strąca na ich głowy (i własną) lawinę odrażających obrazów (...), to dokonuje ostatniego badania wytrzymałości psychiki ludzkiej, która kiedyś powinna się przydać na powitanie listka tklivości i onieśmienia życiem.<sup>16</sup>

Z większą już ufnością powracając zatem na trop tego, co jasne, olśniewające, proste – przywołajmy jeszcze wnioski, jakie po lekturze *Słojów zadrzewnych* przedstawił Tadeusz Skutnik:

<sup>14</sup> Ibidem, s. 54.

<sup>15</sup> Tymoteusz Karpowicz, *Słowo u Przybosa*. „Profile” 1970 nr 12, s. 27.

<sup>16</sup> Tymoteusz Karpowicz, *Sezon na ziemi*. W: Rafał Wojacek, *Utwory zebrane*. Wrocław 1976, s. 9.

W imię wyzwolenia wyobraźni trzeba się rozbroić z tego, w co uzbroił się przeciw bliźniemu. Zdjąć protezy językowe, wyłupić fałszywe oczy, zaszpuntować swoje głuche jak pień uszy, przewietrzyć nozdrza, aby zacząć wreszcie na świeżo, niewinnie, zacząć mówić, widzieć, słyszeć i czuć wewnątrz.<sup>17</sup>

Czy zatem *Słoje zadrzewne* miałyby być owym projektem asenizacji – w myśl tyleż estetycznego, co etycznego postulatu z pierwszych stron antologii: „wyrwijmy języki z korzeniami pustki” (*Kwaśniejące źródło*, s. 7)? I czy skomplikowana, rizomatyczna sieć znaczeń, dzięki której polifonia (a czasem i kakofonia) słów – oraz biegnącej za nimi myśli – rozbrzmiewa w książce w całej pełni, znajdować miałyby rzeczywiście swą inwersję w „śpiewaniu kwitnących bzów”, rzeczywistości konkretnej i najprostszej?

---

<sup>17</sup> Tadeusz Skutnik, *Gramatyka i pragmatyka bólu. (Na przykładzie poezji Tymoteusza Karpowicza)*. W: *Ból*. Red. Anna Czekanowicz, Stanisław Rosiek. Gdańsk 2004, s. 162.

## Cz. II. Etyczne płuco

Karpowiczowi nieobce jest, jak powie Jacek Trznadel, „niesłuchanie zmysłowe widzenie rzeczywistości”<sup>1</sup>, to „poeta rzeczy somatycznych, materialnych, rzeczy elementarnych”<sup>2</sup> Wystarczy odesłać czytelnika do tekstów, których bohaterami stają się chociażby niezwykle hołubione przez pisarza drzewa czy wskazać na trwałe przywiązanie do metaforyki skupionej na cielesnym konkrecie, w późniejszym okresie coraz chętniej epatującej szczegółami z zakresu ludzkiej fizjologii, żeby – i na gruncie *Słojów zadrzewnych* – potwierdzić dawniejsze rozpoznania.

Niemniej jednak nawet dotykalna faktura niektórych rzeczywistości czy uczulenie na konkret nie podważają faktu dla poezji tej najistotniejszego – że nad sensualizmem w zdecydowany sposób dominuje tu intelektualizm, a zamiast zadziwiająco „realnej” wizji świata przedmiotowego pojawia się równie niezwykle „świat myślany”<sup>3</sup>. Świat myśli, która biegnąc szlakami wyznaczonymi przez metaforykę języka, z doraźną, najbardziej mięsistą cielesnością konfrontuje niemal wszystko „to cośmy stworzyli” (*Z przedsionka polskiego piekła*, s. 252) – a więc codzienność i historię, wytwory cywilizacji człowieka, jego naukę i kulturę. Nieprzypadkowo bowiem właśnie badacz „poezji elementarnej”, Trznadel, dodaje do charakterystyki pisarza kolejne ważne określenia, takie jak: „poeta stanów moralnych i większym stopniu jeszcze: procesu intelektualnego nakładającego się na widzenie rzeczy”<sup>4</sup>. Bez uwzględnienia tego szczególnego przemieszania somatyczności z myślowością, konkretności i abstraktu, naturalnego

<sup>1</sup> Jacek Trznadel, *Kształt wyobraźni zorganizowanej*. W: Idem, *Róże trzecie*. Warszawa 1996, s. 120.

<sup>2</sup> Ibidem, s. 119.

<sup>3</sup> Edward Balcerzan przekonuje, że w „świecie myślanym” Karpowicza poszczególne elementy rzeczywistości traktowane są tak, jak gdyby były przede wszystkim pojęciami, a więc składnikami rozumowania (Idem, *Składnia świata Tymoteusza Karpowicza*. W: Idem, *Oprócz głosu*. Warszawa 1971, s. 107–108).

<sup>4</sup> Jacek Trznadel, *Kształt wyobraźni...*, s. 120.

i skodyfikowanego w kulturze, intuicyjnego i racjonalnego – nie można mówić o poezji Karpowicza<sup>5</sup>.

Autor *Człowieka z absolutnym węchem* bynajmniej nie stroni od samej problematyki sensorycznego odbioru świata, od tematyzowania problemu. Jest tylko tak, że rola jaką przypisuje powonieniu (by skoncentrować się na tym, co w przypadku konfrontacji z rzeczywistością kwitnienia najistotniejsze) bywa nieco odmienna od tradycyjnie mu przyporządkowywanej, ulega metaforycznym przekształceniom.

\* \* \*

Zacząć trzeba więc od ogólnego spostrzeżenia: węch – zazwyczaj tak silnie eksponowany przez poetów zauroczonych kwitnącymi bzami – jest chyba jednym z najsłabiej prezentowanych zmysłów w Karpowiczowskiej antologii. Przywoływany bywa zaledwie w kilku przypadkach, z reguły jako dodatkowy element rozpoznania sytuacji, w towarzystwie odwołań do innych receptorów zmysłowych. Ale jest rzeczą wartą podkreślenia, że zwykle czujne, trafnie diagnozujące narzędzie węchu w poezji Karpowicza – czasem pospołu ze smakiem, słuchem czy wzrokiem – naznaczone bywa jakimś szczególnym, chorobliwym piętnem. Jest to z jednej strony konsekwencja dążeń poznawczych zmierzających do rozpoznania (spokrewnienia się z istotą) badanego obiektu, z drugiej zaś – wynik porażenia „sensualną orgią świata”<sup>6</sup>:

stało się to możliwe  
dzięki byciu w drzewie  
kto w nim wschodzi i zachodzi

ma węch w kształcie klocka  
i słuch w postaci wióru

(*Morfologia drzewi*, s. 54 i 56)

a dla przyłasczek które przyjdą  
podziwiać cię przekwieconego

<sup>5</sup> Andrzej Falkiewicz, *Dlaczego uparteś się mówić ze mną tak niejasno?* W: Tymoteusz Karpowicz, *Słaje zadrzewne*. Wrocław 1999, s. 338.

<sup>6</sup> Pisała o tym Joanna Grądział-Wójcik (Tymoteusz Karpowicz: „Marzyciel z czwartego wymiaru”. W: Eadem, *Poezja jako teoria poezji*. Poznań 2001, s. 155).



rozchyl najszerzej tylko zapach  
nozdrzami w głąb aż do kichnięcia

(*Przekwiecenie*, s. 171)

opuchłe nozdrza od zapachów  
obrzękle języki od smaków  
oczy rozdęte od barw

(*Przerażenie*, s. 189)

Stan receptorów zmysłowych wyrokuje o stanie samej rzeczywistości. Nozdrza znajdują się przy tym w pozycji dość szczególnej. „Węch był pierwszym naszym zmysłem – pisze Diane Ackerman – i to tak skutecznym, że z biegiem czasu z małego skupiska tkanki węchowej, znajdującego się na zakończeniu wiązki nerwów, rozwinął się mózg. Półkule mózgowe wytworzyły się jako pączki pręcików węchowych, a więc można śmiało powiedzieć, że myślimy, ponieważ wężyliśmy!”<sup>7</sup> W naszej mowie zachowało się przeświadczenie, że zmysł powonienia posiada zdolność jak najbardziej przytomnej, celnej i wnikliwej oceny świata. Toteż i na planie języka Karpowicza, bogatego w znaczenia przenośne (co wynika po części z frazeologicznej łączliwości użytych wyrazów) ‘węch’ objawia się jako odpowiednik intuicji, domysłu (‘zwęszyć coś’), ‘nos’ zaś wkracza na miejsce ‘myśli’ („nie po nosie” – ‘nie po myśli’), także jako znak odebrania nauki (‘dostawać po nosie’): „on na pewno coś zwęszył / ale jeszcze mi to nie po nosie” (*Nieco przed lasem*, s. 66). Oczywiście, przykłady dotychczas wskazane wydają się marginalne. Ale jest rzeczą charakterystyczną, że w *Słojach zadrzewnych* właśnie to, co najbardziej obciąża nozdrza, jednocześnie rozlega się szerokim echem w całej przestrzeni myślowej antologii Karpowicza. Pośpieszyć trzeba zatem z podaniem stosownych przykładów:

teraz u rury wydechowej świata  
przydławionej nogą z kolczastego drutu  
znów pączkują skrzela nadziei i człowiek  
mógłby odetchnąć człowiekiem gdyby nie

<sup>7</sup> Diane Ackerman, *Historia naturalna zmysłów*. Przeł. Krystyna Chmielowa. Warszawa 1994, s. 33.

jego stare nozdrza: auschwitz katyń  
 i nowe: bośnia ruanda somalia czeczenia  
 podsunąć pod nie księgi do wążania z patmos –  
 odbiorą jako muszlę chanelle bić w nie siekierą –  
 Bóg cofnie oczy za plecy rodzaju

(Glina, s. 23)

a nos idący w głąb świń za kielbasą  
 spróbujcie przytknąć do odbytu Boga  
 jeżeli zapach o kolorze boscha  
 owionie was i krzyk szalonej małgorzaty  
 ale swojej przebiję ziarna gorczyc  
 i drut wzroku ognia węzeł pętlę technienia  
 zabrzęczy krew i zawiruje krtań na próżnię  
 to znaczy da się jeszcze was wskroś odkorkować

(Ze wzgórza Boscha, s. 254)

Zmysł węchu, w obu przypadkach uwikłany w metaforyczne znaczenia, pomaga nie tyle zorientować się w świecie zapachów, co w moralnej kondycji tego świata. Służy więc jako narzędzie, za pomocą którego zdobywa się rozeznanie etyczne. Nie jest to oczywiście rzecz nowa. Tradycja hagiograficzna eksploatowała podobny pomysł, każąc umierać świętym *in odore sanctitatis*. Warto też wspomnieć, że mistrz Karpowicza, Przyboś, z biegiem czasu odnalazł w węchu sprzymierzeńca przy rozpoznawaniu i wartościowaniu zjawisk:

Co poznaję? Właściwy zapachowi każdego kwiatu lub smrodowi rozkładu – odcień uczucia. Wonie są moimi aniołami uczuć, smrody oznaczają nieomylnie moje uczucia negatywne, wstręty, odrazy i nienawiści.<sup>8</sup>

I chociaż to wyobrażenia poety ostatecznie dopasowywała zapach do wierszy Leśmiana („Leśmian pachnie mi storczykiem”), jak i doszukiwała się odoru w czymś wyrachowaniu bądź zarozumiałstwie („zarozumiałość cuchnie (...) zjęłczałym łojem baranim”), próba oparcia osądu na węchu oznaczała, że pisarz odwołuje się nie do jakiegoś odgórnie przyjętego imperatywu, lecz do tego, co

<sup>8</sup> Przywołane tu kolejno cytaty pochodzą z tekstu Julian Przybosia, zatytułowanego *Poznanie węchowce* (W: Idem, *Zapiski bez daty*. Warszawa 1970, s. 113–115).

zdaje się narzucać jakoby samoistnie i bezpośrednio. Węch jest bowiem znakiem działania sił najbardziej bliskich naturze rzeczy, jego werdykt sprowadza się do niedających się zmanipulować rozpoznań. „Wzrok i słuch – pisał Przyboś – świadczą o świecie w y s u b l i m o w a n y m przez fale światła i powietrza, nos zaś styka się z cząsteczkami unoszącej się materii. Połączony ze smakiem, sygnałem materii jadalnej, daje o świecie wiedzę – pierwszej potrzeby” (podkreślenie – M. K.) Wdaje się przy tym niezawisły w ferowaniu wyroków, bezinteresowny, a zatem – jak twierdził autor *Kwiatu nieznanego* – najestyczniejszy.

W ujęciu Karpowicza mógłby być w równiej mierze narzędziem trafnej, niezafałszowanej oceny rzeczy, osądu „pierwszej potrzeby” estetycznej i etycznej. Mógłby... gdyby nie jego wymowne zwyrodnienie. Jak sugerują wcześniej zacytowane fragmenty *Słojów*, właśnie stopień tego zwyrodnienia (a więc braku wrażliwości) staje się przedmiotem zainteresowania. Stąd znaczące wydają się frazy o podsuwaniu apokaliptycznych ksiąg czy o biciu w nozdrza siekierą, jak i marząca supozycja – „jeżeli zapach o kolorze boscha / owionie was (...) / to znaczy da się jeszcze was wskroś odkorkować”. Wynikające stąd pytanie właściwie narzuca się już samo: w jakim stopniu *Słoje zadrzewne*, przesycone duchem apokaliptycznym, koszmarem, który „przerasta nawet malarskie okropieństwa Francisa Bacona”<sup>9</sup>, są owym kłopotliwym sprawdzianem dla estetycznej i etycznej wrażliwości „nozdrzy” (by nie rzecz – próbą podsunęcia „księgi do wachania z patmos”)? „Nowe metafory, w obrębie pojedynczego wiersza Karpowicza – referują odbiorcy jego tekstów – »torturują« wyobraźnię czytelnika, który uskarża się: „dlaczego uparłeś się mówić ze mną tak niejasno”? Wiersz staje się narzędziem terapeutycznego szoku, bolesnego przebudzenia. Jest otrzeźwiającym policzkiem, który ma utrzymać wyobraźnię w stanie czujności, umysł – w stanie jasności, a sumienie – w stanie gotowości. W przeciwnym razie triumfuje banalność i powszechność związanego z nią zła.”<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Andrzej Falkiewicz, *Dlaczego uparłeś się...*, s. 338.

<sup>10</sup> Frank Kujawinski, Tomasz Tabako, *Tymoteusz Karpowicz. Krótki przewodnik*. W: *Życie w przekładzie*. Red. Halina Stephan. Kraków 2001, s. 93.

Lekcja udzielana przez „człowieka z absolutnym węchem”, jak w dramacie, obejmowałaby więc naukę podejmowania niemożliwego wręcz wysiłku („Komplikujemy układy wąchania”<sup>11</sup> Czw, s. 570), rzetelnego zdobywania możliwie największej, najlepiej maksymalnej ilości danych o świecie („To wszystko jest sprawa wiedzy. Ścisłej” Czw, s. 551), niemal całkowitego otworzenia się na Inne („Bądźmy tylko wielką bramą dla zapachów!” Czw, s. 566), ale także ostatecznie – zaufania („Trzeba którejś z prawd szczególnie zaufać, nawet jeśli jest ona ograniczona” Czw, s. 554). Jednym słowem – wchodzenia wciąż „na wyższe piętro wieży Babel” (Czw, s. 556), a zatem wielostopniowego doskonalenia tego, co ludzkie, po to by... „Zdarzenia *Człowieka z absolutnym węchem* – pisze Edward Balcerzan – nie odbywają się naprawdę. Rzeczywistość stanowi tu jedynie pretekst, zaczyn do gry wyobraźni. (...) Czas fabuły miał charakter czasu wewnętrznego. Zmiany w przestrzeni scenicznej – dekoracji, plakatów, pór dnia – były myślami o zmianach. W końcowym Obrazie 7, czytamy: »Wszystko jest jak w obrazie pierwszym«. Rzeczywistość dała tylko »wejście« i »wyjście«.”<sup>12</sup> Ale z eskapady myślowej nie powraca się z zupełnie pustymi rękami („Jeszcze raz opowiem panom wszystko od początku – na końcu sztuki znów obstaje przy swoim tytułowy bohater – bo ciągle z jakichś powodów mi nie wierzycie” Czw, s. 605). W tym samym ostatnim obrazie, zaprojektowanym nie bez dozy właściwego Karpowiczowi humoru, ale i błyskotliwej przekory odwracającej dotychczasowe porządki, rzekomy posiadacz genialnego nosa świadomie rezygnuje z aktywności eksperymentatorskiej, by wahać i stopniowo z dała rozpoznawać zapachy: parkowych floksów, rododendronów, bratków, maków, róż i... – choć, przyznać trzeba, nie bez trudu – właściwie bezwonných ostów! A wszystko na ławeczce „pod banalnym jaśminem” (Czw, s. 598).

Jeden z fragmentów dramatu tłumaczy tę osobliwą pogoń za „niemożliwym” węchem absolutnym w sposób nader prosty, nawiązując przy tym do dobrze

<sup>11</sup> Wszystkie cytaty pochodzą z dramatu: Tymoteusz Karpowicz, *Człowiek z absolutnym węchem*. W: Idem, *Dramaty zebrane*. Wrocław 1975. Stosuję tu skrót: Czw, a za nim podaję stronę, na której znajduje się cytowany fragment.

<sup>12</sup> Edward Balcerzan, *Mózg człowieka na scenie*. W: Idem, *Oprócz głosu*. Warszawa 1971, s. 113.

znanego z Karpowiczowskiej *Księgi Ekleziastesa* modelu egzystencji realizującej się w klaustrofobicznym kręgu „czasu od ściany do ściany” (*Księgi Ekleziastesa*, s. 124):

Ludzie czekają na coś, co im doda odwagi i życia. Na coś, co w ich życiu tak bardzo zwykłym od szóstej rano do dziesiątej wieczór – odkryje coś niezwykłego. Choćby na kilka sekund na dobę. Może to być wiara zupełnie absurda i niepotrzebna: że wyrośnie im ogon albo że zamiast uszu między godziną siódmą a siódmą zero jeden wieczorem ich uszy będą miały kształt i barwę skrzydeł motyla – że w tej minucie cała ludzkość będzie siebie oglądać w lustrach i podziwiać, a nie złościć się na siebie i opluwać – ale to wystarczy na całą dobę. Na tę dobę, która nie ma godzin i minut, tylko czasy: czas wstawania, czas nakładania koszuli, czas papuci, czas mycia zębów, czas siusiania, czas połykania śniadania, czas dobijania się do miejsca w tramwaju. I tak aż do snu, który nie jest snem, tylko czasem snu. Rozumie mnie pan? (Czw, s. 542).

### **Miedzy oddechem a zachwytem**

W ostatnim tekście antologii Karpowicza próżno szukać bezpośrednich odniesień do woni majowego kwiatu. Projekt estetyczny zapisany w formule „śpiewaj oszalałe białe głowy bżów” zasada się na dwóch zmysłach, do których tradycyjnie odwołuje się sztuka człowieka. Zakłada synestezyjne połączenie tego, co przynależy do sfery dźwięku, z tym, co mieści się w polu widoku, a więc mariaż receptorów przestrzennych, zwykle realizujących się poprzez dystans i na odległość – podczas gdy węch, jako zmysł chemiczny, obojętny wobec fizyki fal elektromagnetycznych i dźwiękowych, przestrzeń tę niejako „rozwiązuje”.

Niemniej jednak pamiętać trzeba, że w antologii Karpowicza nozdrza i zapachy funkcjonują w znaczeniach przenośnych i w powiązaniu z innym, ważniejszym tematem – również rozumianym metaforycznie i zorientowanym etycznie – motywem świata „niedotlenionego”. W ujęciu historyczno-społecznym rzecz odnosi się do rzeczywistości „przydławionej nogą z kolczastego drutu” (*Glina*, s. 23). Nieprzypadkowo więc bohater ostatniego tekstu przedstawiony zostaje za pomocą formuł, odnoszących się do biochemicznych procesów oddychania, w rytmie których żyje i zużywa się ciało, ale i – symbolicznie – przeżywane są stworzenie i destrukcja świata. Po części

właśnie z myślą o tej podstawowej zasadzie życia, każącej czerpać potrzebne do funkcjonowania organizmu składniki z powietrza, zbudowany został opis sposobu istnienia człowieka. Zanim więc w tekście pojawi się cytowana już fraza przywołująca kwitnące bzy, czytamy:

byłeś jesteś i będziesz  
niedotlenionym szczęściem powietrza  
aureolą płuc (...)

(*Spoza*, s. 330)

Motyw „niedotlenienia” i towarzyszący mu obraz kwitnących bzów naprowadza na trop wiosennych „współkwitnień” i „współumierań” Juliana Przybosia. Nikt chyba nie przygląda się zawsze świeżym, z nagłą rozkwitłym i nietrwałym bzom z taką uwagą, z jaką czyni to Przyboś. Jak przystało na piewce wiosny, w sprawie majowego kwiatu pisarz ma do powiedzenia wiele – czy to jako autor licznych wierszy o kolejny raz rozbudzonej przyrodzie i współodczuwającym z nią człowieku, czy też jako eseista. Jego wyobraźnia, zorganizowana z jednej strony wokół paradygmatu odrodzenia, z drugiej – wokół przeżycia nadmiaru, jak i eksplozywny światopogląd<sup>13</sup> znajdują na tym polu wyśmienitą, wręcz wymarzoną pożywkę. Na tle rozpoznań autora *Kwiatu nieznanego* wyraźniejsze staje się też stanowisko samego Karpowicza, dotyczy to zwłaszcza wiersza *Uświadomiona konieczność wiosenna*, do którego być może pośrednio nawiązuje także ostatni tekst *Słojów*. W utworze tym po raz kolejny Przybosiowe koło czasu zatrzymuje się w momencie wiosennego przebudzenia, a poeta aktywnie włącza się w proces odnowy, stając się jej współautorem:

Chciałbym skielkować jedno swoje marzenie,  
niech zaczyna od nowa  
prosto z gleby wyrastać  
(...)

To rozpęknął  
podwójny, pełny, aż rozpycha powietrze,  
bez, hiperbola woni, skrót wiosny!

<sup>13</sup> Jerzy Kwiatkowski, *Świat poetycki Juliana Przybosia*. Warszawa 1972, s. 92.

To sam zapach: z gałęzi odarty  
 wraca w płucach na swój krzew – krwionośny  
 i oddycham, i lecę  
 dokuczający nocą  
 żal – niedotlenienie serca.<sup>14</sup>

Zachwyt nad bzem wiąże się z próbą powtórnego zakorzenienia się w istnieniu, które pozwoliłoby poczuć puls życia bezpośrednio. Metaforyka wiersza, wykorzystująca współzależność czysto fizjologiczną – między oddychaniem a krążeniem krwi, opisuje równocześnie stopień emocjonalnego zaangażowania człowieka w egzystencję. W tym sensie spotkanie z kwitnącą rzeczywistością jest doświadczeniem konfrontacji – między życiem uwikłanym w przygodność i bolączki swego czasu a tym, któremu dane jest bezpośrednio przeżywać własne istnienie. Wraz z „oddechem-zachwytem”, dzięki krótkiej chwili trwania w podziwie, możliwe jest euforyczne „zmartwychwstanie”. Wedle Przybosia „piękno przelotnie leczy”, a jednym z elementów piękna uzdrawiającego są rośliny<sup>15</sup>. Stąd też wzięła się strategia obronna poety, zdawałoby się antycypująca Karpowiczowską propozycję zachwyty nad kwitnącymi bzami:

Nadciąga zagłada!  
 a ja klonię gałąź jabłoni.  
 Ukrywam się w podziwie...<sup>16</sup>

Wykorzystywany zarówno przez Karpowicza, jak i Przybosia, mechanizm skojarzeniowy łączący oddychanie z zachwytem, spokrewniający podmiot ze światem, ale i w równej mierze – świat z podmiotem, ma dość oczywiste podstawy. Jak napisze Diane Ackerman, oddychając z konieczności wachamy, a wachając – niejako przepuszczamy przez siebie całą rzeczywistość:

<sup>14</sup> Julian Przyboś, *Uświadomiona konieczność wiosenna*. W: Idem, *Utwory poetyckie*. T. 2. Oprac. Rościśław Skręt. Kraków 1994, s. 122.

<sup>15</sup> Julian Przyboś, *Katedra jest biała*. W: Idem, *Utwory poetyckie*. T. 2. Oprac. Rościśław Skręt. Kraków 1994, s. 298. Zob. też: Dorota Walczak-Denois, *Przyboś „roślinny” i jego poetycki zielnik*. W: *Stulecie Przybosia*. Red. Stanisław Balbus, Edward Balcerzan. Poznań 2002, s. 328.

<sup>16</sup> Julian Przyboś, *Jesień 42*. W: Idem, *Utwory poetyckie*. T. 1. Oprac. Rościśław Skręt. Kraków 1984, s. 208.

Wdychamy (...) zapachy wraz z każdym oddechem. Kiedy zasłonimy oczy, przestajemy widzieć. Gdy zatkamy uszy, przestaniemy słyszeć. Gdybyśmy natomiast zatkali nos i przestali wciągać powietrze, przestalibyśmy żyć. Oddech właściwie nigdy nie jest czymś obojętnym czy łagodnym – to raczej coś w rodzaju „wrzącego powietrza”, żyjemy w ciągłym stanie wrzenia. Każda nasza komórka jest rodzajem paleniska i kiedy oddychamy, przepuszczamy przez nie cały świat, pozwalamy mu trochę się pogotować i wypuszczamy z powrotem, trochę zmieniony przez to, że miał do czynienia z nami.<sup>17</sup>

W ten sposób granica dzieląca podmiot od przedmiotu okazuje się trudna do uchwycenia, co twórczo wykorzystuje Przyboś w cytowanej wcześniej *Uświadomionej konieczności wiosennej*. Chwilę zmysłowej kontemplacji natury oddaje tu sugestywnym, koncepcyjnym obrazem, w którym człowiek, dzięki woni kwiatu, zaczerpniętej wraz z oddechem, dosłownie spokrewnia się z bzem – staje się jego krwionośnym lustrem („To sam zapach: z gałęzi odarty / wraca w płucach na swój krzew – krwionośny”). Karpowicz podąża za swoim mistrzem Ale opisując „wdychany” świat, za sprawą pulsującego zwierciadła języka osiąga prawdziwy efekt „wrzącego powietrza”. Zaciera obraz granicy – rozdział między paleniskiem komórki a samą rzeczywistością, zastępując to, co widziane z zewnątrz, widzianym niejako od środka:

wessany przez własny oddech  
w nie kończący się rękaw powietrza  
przełknął się na chwilę twój świat  
nieznane ci dotychczas płuco czeremchy  
stara się dotlenić odłożoną  
na najdalszą łękę miłość

A jest to jeden z tych finalnych fragmentów książki, który zapowiada już możliwość kolejnego oddechu, kolejnej restytucji świata, wpisanej w cykl chwili (być może właśnie tej, której równoważnikiem jest z racji swej konstrukcji w pewnym sensie cała antologia<sup>18</sup>).

<sup>17</sup> Diane Ackerman, *Historia naturalna zmysłów...*, s. 18–19.

<sup>18</sup> Paratekstowa część książki, jak już wcześniej wspominałam, nosi wymowny tytuł *Przed każdą chwilą*.



### Cz. III. Bez oszalały

W maju bzy kwitną trochę oszalałe

Jarosław Marek Rymkiewicz

Postawa zachwytu nad majowym kwiatem jest w *Słojach zadrzewnych* odpowiedzią, reakcją na pustkę życia, na niemal bezbrzeżne *mare tenebrarum*. „To jedna z pułapek poety – ostrzega Edward Balcerzan – Zanurzyć czytelnika w lodowatej beznadziei, osaczyć ciemnościami kryjącymi ziemię, a potem zwrócić się w ostatnim wierszu książki z apelem heroicznym i szalonym”<sup>1</sup>. Jego adresatem może być w praktyce każdy czytelnik antologii, ale przede wszystkim jest nim sam „śpiewający”, a więc – jak to zwyczajowo przyjęte – poeta. Można by zatem poszukiwać w omawianym tekście wskazówek autotematycznych, wskazówek mówiących o maksymalistycznym w istocie – jeśli zważyć na pesymistyczny kontekst *Słojów* – wymiarze owego minirealizmu i o szaleństwie, którego istota jest oksymoroniczna, wzorowana na „furii łagodnego kwiatu”<sup>2</sup>.

Gdy Karpowicz proponuje: „śpiewaj oszalałe białe głowy bzów” nie myśli przecież o temacie dla pieśni (brak przedimka ‘o’ w cytowanej frazie wydaje się nieobojętny). Parafrazując jedną z jego wypowiedzi, powiedzieć trzeba by raczej, że interesuje go nie tyle śpiew o kwitnącym bzie, ile... kwitnący bez w śpiewie. Nie forma przedstawiająca, lecz – znacząca: śpiew posiadający, jakby sugerował jako zadeklarowany fenomenolog, „w a r t o ś ć f o r m u j ą c ą wiedzę o istocie”<sup>3</sup> (podkreślenie – T. K.) rozkwitu białego bzu.

Niektóre sugestie na temat tej wartości zawierają się już w zagadkowo brzmiących zastrzeżeniach: śpiewaj „w jakimkolwiek kolorze”, „spoza śmierci jak spoza ust”. W tworzeniu tym byłoby więc miejsce na rozpoznawanie

<sup>1</sup> Edward Balcerzan, *O nowatorstwie*. Gdańsk 2004, s. 40.

<sup>2</sup> Tymoteusz Karpowicz, *Charon od świtu do świtu*. W: Idem, *Dramaty zebrane*. Wrocław i in. 1975, s. 659.

<sup>3</sup> Parafraza i cytowany fragment za: Tymoteusz Karpowicz, *Sztuka niemożliwa*. „Odra” 1976, nr 12, s. 49.

szaleństwa bieli, pełni, która zawiera w sobie wszystkie składowe barwne, zezwalając na swoistą fakultatywności w doborze farby... Rada brzmi wszak: „w jakimkolwiek kolorze śpiewaj / oszalałe białe głowy bzów”. Przypomina ona nie tak rzadkie u Karpowicza postulaty nawołujące do dowolności w działaniu: „patrz wyraźniej / choć najdowolniej” (*Do brzozy wyraźniej*<sup>4</sup>), „myście nieporządnie nie požądajcie polityry” (*Modlitwa do drzwi*, s. 58), „bądź luźna w pojedynkę piesza prawdo człowieka” (*Na perskim jarmarku*, s. 130). Na gruncie fenomenologii wezwania te tłumaczone były jako zachęta do tego, by poszukiwać istoty zjawiska, a mniejszą uwagę przywiązywać do pojedynczych przypadków współtworzących obraz modelu<sup>5</sup>. Niemniej jednak można by równie dobrze interpretować ową dowolność jako przejaw tego, co właśnie się tworzy, co jest niezdeterminowane, nieuchwytne, trudne do sklasyfikowania, różne i niepowtarzalne. Deleuze i Guattari wyjaśniają, że przypadki takie wykraczać mogą poza dialektykę ścisłości i nieścisłości, dokładności i swobody:

(...) trzeba koniecznie wyrażać nieścisłe, aby wyrazić coś ściśle. I wcale nie dlatego, iżby należało przez to przejść, i wcale nie dlatego, iżby można postępować tylko przy pomocy aproksymacji: nieścisłość nie jest wcale aproksymacją, przeciwnie, to dokładny fragment tego, co się tworzy.<sup>6</sup>

Pęd twórczy, życiowy jest, jak się wydaje, także podstawą marzenia o śpiewie „spoza śmierci jak spoza ust”. Próba jego realizacji wiązałaby się z chęcią przekroczenia tego, co zdaje się nieprzekraczalne i determinuje kreację, co nie pozwala rozwijać się w śpiewie (śmierć jako ograniczenie dla ciągle tworzącego się istnienia; usta jako synekdocha osoby mówiącej, sygnalizująca być może zdeterminowany osobowo sposób wypowiedzi). Wzorzec kwestionowania granic daje sama natura, która każe kwitnąć bzom i przewycięzać każdorazowo martwość okresu poprzedniego.

<sup>4</sup> Tymoteusz Karpowicz, *Do brzozy wyraźniej*. W: Idem, *Wiersze wybrane*. Wrocław 1969, s. 126.

<sup>5</sup> Andrzej Więckowski, *Antropologia słowa*. „Odra” 1995, nr 13, s. 34.

<sup>6</sup> Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Kłaczce*. Przeł. Bogdan Banasiak. „Colloquia communia” 1988, nr 1–3, s. 234.

Zważywszy jednak na niezwykle kompetencje Karpowicza-ogrodnika, o których tak często wspominają jego przyjaciele i z drugiej strony – wiedzę Karpowicza-poety, metafora kwitnącego drzewa, wieńcząca cały projekt antologii, musi mieć swoje mocne uzasadnienie. Zwłaszcza że sposób funkcjonowania bzów w poezji polskiej nie jest całkowicie obojętny, ma swoją własną tradycję – także u pisarzy tak bliskich autorowi *Słojów zadrzewnych*, jak Bolesław Leśmian, a zwłaszcza Julian Przyboś. Czym zatem jest w istocie „kwitnący bez w śpiewie” i co oznacza wezwanie: „śpiewaj oszalałe głowy bzów”? Aby precyzyjniej odpowiedzieć na te pytania, przyjdzie zasięgnąć rady u poetów chętnie i często „śpiewających” o majowym kwiecie, zrekonstruować ów świat – by tak rzec – „spoza ust” autora. Zanim jednak to nastąpi przedstawić trzeba kilka sprostowań i pewne wstępne, acz niezbędne, oczywistości.

### **Tropem botaniki**

Bez, gdy kwitnie, przyciąga uwagę poetów. Zwłaszcza z racji intensywnego i przyjemnego zapachu. Dlatego nietrudno rozpoznać, kiedy pisarze używają owej nazwy w znaczeniu potocznym. Prawowity jej właściciel – między innymi czarny bez lekarski – pachnie równie intensywnie, lecz mdło; kwitnie zaś zdecydowanie mniej okazałe niż korzystający powszechnie z jego nazwy lilak pospolity. Obie rośliny mają przy tym odmienne wymagania, co nie pozostaje bez związku z ich symbolicznym, kulturowym znaczeniem. Jeśli bowiem lilak okrywa się obfitym („oszalałym”?) kwiatem, to tylko w pełnym słońcu. Czarny bez zaś rośnie równie dobrze w ocienionych i wilgotnych miejscach, na granicy lasu, czasem przy wiejskich cmentarzach. Z powodzeniem zasiedla także ruiny i zgliszcza<sup>7</sup>.

„Miejsca, w których rośnie, biel kwiatów i czerń dojrzałych owoców, zapach i smak dostarczały inspiracji, by poszukiwać związków bzu czarnego (zwanego dzikim) – pisze Piotr Kowalski – ze złymi mocami i śmiercią. Mediacyjność związana z usytuowaniem na obszarach granicznych lub opuszczonych poświadczona zostaje w wielu wierzeniach, a zakazy związane z bzem

<sup>7</sup> Zob. *Słownik botaniczny*. Red. Alicja i Jerzy Szwejkowscy. Warszawa 2003, s. 69, 462–463.

potwierdzają powiązania ze sferą *sacrum*, zwłaszcza zaś ze światem podziemnym.”<sup>8</sup> Na tym tle, utrwalony w kulturze obraz lilaka, głównie kwitnącego, wydaje się kwintesencją życia ziemskiego w jego biologicznym, głęboko witalnym ujęciu. Majowy kwiat to dla fenologów jeden ze znaków nadejścia pory wznowionej wegetacji<sup>9</sup>. Dlatego kojarzony jest z rozplodem natury, z jej dynamiczną siłą rozrostu i rozkwitu, z doświadczaniem pełni – bujnej i gwałtownej, za każdym razem przeżywanej od nowa, choć przecież powtarzającej się cyklicznie po okresach zimowej stagnacji. Wedle tego, co podpowiadają zainteresowani „mową kwiatów”, tacy jak Bruno Kiciński, Józef Strumiłło, Mieczysław Rościszewski czy Franciszek Baturewicz, symbolika rośliny potocznie zwanej bzem – zwłaszcza w jej białokwiatowej odmianie – jednoznacznie wskazuje na młodość i wiosnę<sup>10</sup>.

### Chmury krzyżyków

Do podobnych, obiegowych i po wielokroć ogrywanych spostrzeżeń poeci dołączają jednak świadectwo oszołomionych zmysłów. „Nic nie wiem, prócz, że pachną bzy” – mówi „oślepiąca majem” kobieta w wierszu Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej<sup>11</sup>. Wtórzy jej głos Juliana Tuwima, jednego z największych wśród polskich pisarzy miłośników majowego kwiatu:

Liści tam – rwetes, olśnienie,  
Kwiecia – gąszcz, zatrzęsienie,  
Pachnie kropliste po uszy.<sup>12</sup>

„Po uszy”, a więc z niebywałym zaangażowaniem, zanurza się w woni kwitnących bzów także, bliski Karpowiczowi, Julian Przyboś. I to nie tylko jako

<sup>8</sup> Piotr Kowalski, *Bez czarny*. W: Idem, *Leksykon. Znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*. Warszawa 1998, s. 26.

<sup>9</sup> Wojciech Gil, *Bzy i lilaki*. „Poznajmy las” 2001, nr 3, s. 29.

<sup>10</sup> *Mowa kwiatów. Symbolika roślin, kwiatów i kolorów*. Wybrał i opracował Ireneusz Sikora. Wrocław 1992.

<sup>11</sup> Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Ślepa*. W: Eadem, *Poezje zebrane*. T. 1. Oprac. Aleksander Madyda. Toruń 1993, s. 178.

<sup>12</sup> Julian Tuwim, *Rwanie bzu*. W: Idem, *Dzieła*. Cz. II. Oprac. Julian Wiktor Gomulicki, Jarosław Iwaszkiewicz, Mieczysław Jastrun. Warszawa 1955, s. 159.

ten „późny” poeta, który zwykł „intensywniej niż przedtem poznawać węchem”<sup>13</sup>, ale także w okresie wcześniejszym, gdy podczas okupacji, nawiązując do pracy w ogrodach miejskich we Lwowie, pisze *Sprawozdanie z dniówki*:

Ach – odsapnę – a rozpęknie krzak bzu,

(...)

piszę wiersz,

nie: sadzę w ogrodzie.

Ach, w powiewie krzak bzu

pędzelkami liliowych pąków rozrabia powietrze jak farbę.<sup>14</sup>

W kontekście finałowego tekstu antologii Karpowicza podkreślić warto, że poeta-ogrodnik zrównuje tu moment olśnienia, oczarowania z chwilą regeneracji sił („Ach – odsapnę – a rozpęknie krzak bzu”). Przyboś opisuje jedno z tych doznań, które w siedemdziesiątej wiosnie wspominać będzie „z ostatnim po latach / oddechem –zachwytem”<sup>15</sup> i dzięki któremu sam zachwyt okaże się w istocie elementem fizjologii istnienia. Za sprawą końcowej metafory cytowanego utworu, opartej na synestezji, w pełni widoczne staje się głębokie urzeczenie zmysłów.

Jeśli kwitnący bez tak skutecznie je odurza: zniewala węch, urzeka wzrok, „po uszy” pogrąża, to przede wszystkim dlatego, że oznacza rzeczywistość kipiącą nadmiarem, zintensyfikowaną we wszystkich odczuwanych rejestrach i wymiarach. Zaintrygowana kształtem majowego kwiatu Jasnorzewska ujmie rzecz w krótkiej i trafnej formule: „Bzy są jak chmury krzyżyków”<sup>16</sup>. W wierszu o słowikach i niezbyt szczęśliwym słowiczym porywie serca, owe krzyżyki zyskują u niej niespodziewane nadznaczenie: poetka używa ich tak, jak używa się znaków notacji muzycznej podwyższających wysokość dźwięku – chmurą

<sup>13</sup> Julian Przyboś, *Poznanie węchowe*. W: Idem, *Zapiski bez daty*. Warszawa 1970, s. 114–115.

<sup>14</sup> Julian Przyboś, *Sprawozdanie z dniówki*. W: Idem, *Utwory poetyckie*. T. 1. Oprac. Rościsław Skręt. Kraków 1984, s. 229.

<sup>15</sup> Julian Przyboś, *Wiosna 70*. W: Idem, *Utwory poetyckie*. T. 2. Oprac. Rościsław Skręt. Kraków 1994, s. 229.

<sup>16</sup> Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Słowiki*. W: Eadem, *Poezje zebrane*. T. 1. Oprac. Aleksander Madyda. Toruń 1993, s. 173.

z kwiatów akcentuje zmienioną, niespokojną aurę uczuć<sup>17</sup>. Dzięki temu między nadmiarem zakodowanym w obrazie kwitnącego bzu a gwałtownie odczuwanym w życiu niedosytem odnaleźć można podobieństwo w intensywności doznania. Spotkanie z pełnią rozkwitu i związane z tym przeżycia absorbują doszczętnie, pracują na wyłączność, skupiają całą uwagę. A może nawet, jak tego chce Przyboś – nieoczekiwana skarbnica przemyśleń na temat majowego krzewu – chodzi tu w istocie o kwintesencję pewnej rzeczywistości? O samą treść materii ożywionej, w postaci której uobecnia się „bez, hiperbola woni, skrót wiosny!”<sup>18</sup>?

\* \* \*

Zarówno z Przybosiem, jak i Leśmianem dzieli Karpowicz – by użyć jego słów – „pragnienie przeżycia świata w nadmiarze”<sup>19</sup>, w okazałej i bujnej pełni. Przeszkodą są ograniczone formy języka, który nie nadąża za różnorodnością i ruchliwością zjawisk życia. Dlatego doświadczenie nadmiaru wiąże się nieuchronnie z przeżyciem niedosytu, z ciągłą gonitwą za nieosiągalnym nasyceniem, dopełnieniem... a nawet z zamierzeniem wykroczenia i poza owo dopełnienie (Część XIII i XIV). Poszukiwanie „niemożliwego” i niezdobytogo w efekcie prowadzi aż ku horyzontowi milczenia: treści istniejącej, lecz niewypowiedzianej<sup>20</sup>. „W najwyższej próbie opisu świata – pisze Karpowicz przy okazji lektury tekstów Przybosia – to nie słowa nabiorą nadwartości wszystkich analizowanych przed tym rodzajów – lecz rzeczywistość wiecznie nie nasycona nazwą, z pragnienia mowy najpiękniejszej – niema. Poeta staje się jak gdyby

<sup>17</sup> Zob. przypis do wiersza *Słowiki* zamieszczony w książce: Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Wybór poezji*. Oprac. Jerzy Kawiątkowski. Wrocław i in. 1998, s. 66.

<sup>18</sup> Julian Przyboś, *Uświadomiona konieczność wiosenna*. W: Idem, *Utwory poetyckie*. T. 2. Oprac. Rościsław Skręt. Kraków 1994, s. 122.

<sup>19</sup> Tymoteusz Karpowicz, *Poeta nadmiaru i niedosytu*. „Odra” 1970, nr 12, s. 18.

<sup>20</sup> Pisanie jest próbą dotarcia aż tam, gdzie „zaciska cisza zęby”; rzeczywistość staje się odczuwalna w owym zawieszeniu słowa („niżej pod przereźbłą dźwięku zaciska cisza zęby – / cofa wargi wraca do pozycji krwi”, *Wołanie*, s. 326). Karpowicz tak rzecz tłumaczy: „Chodzi tu o materiał, który osiąga ostateczny brzeg językowy, dochodzi do krawędzi, nad przepaść ciszy. Ciszy, która – jak u Norwida – dopiero jest znacząca. Dopiero poza tym brzegiem (...), brzegiem bardzo mądrze budowanym w języku, z elementów języka nam znanego, za tym brzegiem czuje się, odbiera tę treść istniejącą, ale już niewypowiedzianą w słowie. Innymi słowy chodzi o to, o czym pisał Przyboś: »uderz dwa razy w stół, a trzeci raz poza«. W tej przepaści o wiele wyraźniej czuje się to »poza stołem« niż dwa pierwsze, fizyczne uderzenia.” (Miroslaw Spychalski, Jarosław Szoda, *Mówi Karpowicz*. Wrocław 2005, s. 53). O koncepcji tej pisze Jacek Gutorow (Idem, *Przez chwilę, w zawieszonym śpiewie*. W: *Podziemne zmartwychwstanie. Szkice o twórczości Tymoteusza Karpowicza*. Red. Bartosz Małczyński, Kuba Mikurda, Joanna Mueller. Wrocław 2006, s. 45–79).

mimem, naśladowującym ustami wieloznaczny ruch warg wszechświata.”<sup>21</sup> Konstrukcja *Słojów zadrzewnych*, oparta na polimorficznych, wieloaspektowych układach, jest wyrazem owej pogoni za intensyfikacją opowieści o świecie<sup>22</sup>. Jest także próbą wzmożonej kreacji, której niedościgłym wzorem, jak można przypuszczać, pozostaje dla poety (tak jednocześnie bliska metapoetyckiej refleksji Leśmiana i Przybosa) rzeczywistość kwitnienia.

### **Ponad siebie trwam**

Spotkanie z kwitnącym bzem, z nadmiarem, który ożywia, oznacza moment najwyższej aktywizacji podmiotu. Trudno bowiem przejść obojętnie obok niepohamowanego istnienia. Tuwim, próbujący opisać zapamiętałość tych, którzy „rwali zacierzewieni / W rozgardiaszu zieleni”<sup>23</sup>, skazany jest na wielosłowie, odpowiadające nieokiełznanym emocjom i intensywności ich zaangażowania:

Narwali bzu, naszarpali,  
Nadarli go, natargali,  
Nanieśli świeżego, mokrego,  
Białego i tego bżowego.

Wraz z majowym kwiatem pojawia się ten rodzaj rzeczywistości, który nie pozwala na zachowanie dystansu, angażuje bezpośrednio. Ale ponieważ równocześnie pochłania „ja” jakoby bez reszty, podmiotowość zaczyna istnieć na innych, ekstatycznych prawach.

Pora kwitnienia to przede wszystkim czas dla zmysłu, pozostającego w bliskiej zażyłości ze światem. Wąchanie, tak jak dotykanie czy smakowanie, nie jest możliwe bez najbardziej bezpośredniego kontaktu z przedmiotem.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 20.

<sup>22</sup> „Rzeka” paralaks w książce Karpowicza zapewne mogłaby być rozpatrywana w kontekście „układu rozkwitającego” Tadeusza Peipera. I tu wypowiedzi poetyckie tłumaczą się nawzajem, demonstrując funkcjonalne zależności i pogłębiając własne treści, choć czynią to także poprzez zaprzeczenie i na pewno nie budują łatwo uchwytnej jedności.

<sup>23</sup> Kolejne cytaty pochodzą z tekstu: Julian Tuwim, *Rwanie bzu*. W: Idem, *Dzieła*. Cz. II. Oprac. Julian Wiktor Gomulicki, Jarosław Iwaszkiewicz, Mieczysław Jastrun. Warszawa 1955, s. 159.

Dynamika tej bliskości, właściwa kontaktowaniu się aktywność, alternacja ról i ich współzależność zapisane są w języku:

„Kiedy mówi się: „Kwiat ładnie pachnie”, podmiotem jest przedmiot pachnący (kwiat). Jednakże mówiąc tak zakłada się oczywiście istnienie podmiotu, kogoś, kto czuje ten zapach. „Kwiat ładnie pachnie” oznacza więc: „Ja czuję (zapach) kwiatu i ja oceniam go jako ładny”. Podmiot staje się więc przedmiotem – dopełnieniem czasownika. (...) Można by powiedzieć, że tutaj podmiot i przedmiot wzajemnie siebie ustanawiają lub nakładają się, albo raczej są nierozróżnialne.”<sup>24</sup>

Formuła ekstatycznego, reaktywnego istnienia pozwala chwilowo zapomnieć o rozdziale podmiotu i przedmiotu, dzięki czemu możliwe jest euforyczne uczestnictwo „ja” w czymś, co je w oczywisty sposób przekracza. Jakby zyskiwało się wgląd w zupełnie inny wymiar rzeczywistości. „I wdychałyśmy tajemnicę gwiazd – pisze Jasnorzewska w wierszu *Bzy zerwane w nocy* – Ośrodkami n a s z y c h krzyżyków...”<sup>25</sup> (podkreślenie – M. K.).

Nieprzypadkowo więc majowy kwiat jest jedną z oznak Leśmianowskiej *Zielonej Godziny*, w której „wszystko pełni się po brzegi” i w której podmiot, wychodzący na spotkanie z ową pełnią, zyskuje siłę twórczą w dynamice samorozwoju równą kreacyjnym mocom natury:

Bóg się zmieszał w mych oczach z brzaskiem słońce, (...)  
I z wonią bzu (...)  
(...)  
Ponad siebie rozkwitam, ponad siebie trwam!<sup>26</sup>

Jak sugeruje Urszula Kęsikowa, w poezji Leśmiana słowo „bez” użyte dla oznaczenia rośliny pojawia się przeważnie w odniesieniu do jej zapachu<sup>27</sup>. Warto doprecyzować to rozpoznanie, dodając, że majowy krzew zazwyczaj pachnie tu...

<sup>24</sup> Hiroshi Yamagata, *O estetyce trzeciego zmysłu – węchu*. Przeł. Anna Śpiewak. W: *Estetyka w świecie*. Red. Maria Gołaszewska. Kraków 1997, s. 132.

<sup>25</sup> Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Bzy zerwane w nocy*. W: Eadem, *Poezje zebrane*. T. 2. Oprac. Aleksander Madyda. Toruń 1997, s. 305.

<sup>26</sup> Bolesława Leśmian, *Zielona godzina*. W: Idem, *Poezje zebrane*. Oprac. Aleksander Madyda, Toruń 2000, s. 65.

<sup>27</sup> Urszula Kęsikowa, *Leksyka roślinna w poezji Leśmiana*. W: *Twórczość Bolesława Leśmiana*. Red. Tomasz Cieślak, Barbara Stelmaszczyk. Kraków 2000, s. 384.



wiecznością, albo raczej – to wieczność pachnie kwitnącymi bzami! Ponieważ jednak Leśmianowskie zaświaty zwykle są tylko odmiennymi progami świadomości istnienia, więc i w tym przypadku nie o wiekuistość zagrobową chodzi, ale o ten rodzaj doświadczenia otchłani, który staje się bezpośrednim udziałem życia. Jakoby na dowód tego:

(...) motyl, co walczył zgrozą aksamitów  
Z pachnącą bzem wiecznością – zmarł ciszką na marchwi.<sup>28</sup>

Sednem konfrontacji z rzeczywistością kwitnienia, jak podpowiada Leśmian, jest „mgła” – „Mgła rzekła: Ust mych przyszłość – z bzu się nie wyzwoli! / Prócz dreszczu – nie mam w kwiatach innego dorobku...”<sup>29</sup> W konsekwencji to, co przejmuje najwyższym dreszczem istnienia okazuje się ekstatycznie przeżywanym wywłaszczeniem z „ja”. Z całą siłą paradoksu jednak doświadczenie to – albo Leśmianowskie szczęście „niczyje” („Wszelka radość jest w końcu tyleż, co niczyja...”<sup>30</sup>) – najgłębiej, twórczo realizując samo istnienie, osadza w tym, co nazywa się pełnią życia.

\* \* \*

Dlatego związek pomiędzy człowiekiem a kwitnącym krzewem, opisany na kartach *Słojów zadrzewnych*, wydaje się rzeczą szczególnie istotną. Może nawet nie warto by poświęcać tyle miejsca Karpowiczowskiemu bzom, gdyby nie ich „białe głowy”. Metafora ta zamyka klamrowo formułę antologii. Pomysł książki rozwija się bowiem poczynając od białej głowy autora przedstawionej na okładce książki, przez wezwanie wyartykułowane w jednym z wstępnych wierszy: „wyścielmy bielą swoje lotne głowy” (*Jezioro*, s. 10), aż po białe głowy bzów, przywołane w ostatnim z tekstów. Kierunek tego rozwoju wiedzie zatem od „jawnie niewidocznego” autorskiego „ja” i deklarowanej woli odżegnienia się od wszystkiego, co było dotąd zapoznane (wyścielenia bielą głowy), poprzez ów wir

<sup>28</sup> Bolesław Leśmian, *Nadaremność*. W: Idem, *Poezje zebrane...*, s. 35.

<sup>29</sup> Bolesław Leśmian, *Śnigrobek*. W: Idem, *Poezje zebrane...*, s. 390.

<sup>30</sup> Ibidem.

redukcji, pośpiesznego wymazywania kolejnych przedstawień świata... aż ku współistnieniu z kwitnącą rzeczywistością.

Metafora „białych głów” w tym przypadku jest oczywiście świetnie umotywowana przyrodniczo. Obserwacja uczy, że kwiaty bzu uformowane w wiechy rozwijają się tak, jakby kwitły ponad drzewem. O ile więc wyrastają „ponad”, o tyle stanowią – jak się wydaje – swoisty kontrapunkt dla „zadrzewnej” rzeczywistości, zasygnalizowanej w tytule zbioru: są jej koniecznym dopełnieniem. Oksymoroniczne „słoje zarzewne” kierują uwagę odbiorcy ku światom niemożliwym, poza to, co bezpośrednio i łatwo dostępne dla wyobraźni; natomiast kwitnący bez – na powrót zakorzeniają ją w ogólnie dostępnej rzeczywistości, nie tracąc przy tym szaleńczego kreacjonizmu wpisanego w tytułowy koncept antologii. Może więc majowy kwiat, bezsprzecznie niezwykle, jest jakimś obrazowym analogonem świata niemożliwego – najprostszą jego wykładnią, podkreślającą werystyczny wymiar projektu (rzecz tak usilnie akcentowaną przez Karpowicza)?

### **Łzy – bzy**

Kwiatom bzu nieobce jest szaleństwo kwestionowania. Przede wszystkim, jako oznaka wiosennego ożywienia przyrody, kwitnący krzew przeciwstawia się dotychczasowej martwocie, a – jak wiadomo – agrarne mity wegetacyjne odczytują takie przebudzenie natury jako święto odrodzenia i zmartwychwstania. Napawające nadzieją i optymizmem zwycięstwo życia dzieje się w całkowitym uniezależnieniu od czasu historycznego, w którym z konieczności osadzony jest człowiek. Stąd traktowane bywa jako znak wolności, pozwalający marzyć o przekroczeniu losowych uwarunkowań. Gdy mityczny poeta, Orfeusz, w jednym z tekstów Czesława Miłosza, zawita do królestwa Persefony, by tam śpiewać „muzykę ziemi przeciw otchłani”, w śpiewie swym nie zapomni przywołać właśnie „zapachu naręczy bzu w letnim deszczu”<sup>31</sup>.

<sup>31</sup> Czesław Miłosz, *Orfeusz i Eurydyka*. Kraków 2002, s. 7, 8.

Jest rzeczą charakterystyczną, że w sąsiedztwie bzów, zwykle mokrych lub – jak zasugeruje Tuwim – „zroszonych perliście”<sup>32</sup>, poranna i ożywcza rosa miesza się ze łzami. Ich wilgotne kiście pachną przy tym najintensywniej i najskuteczniej absorbują zmysły. Leśmian powie, że to kwiaty „na czarną godzinę”:

Boże, coś pod mym oknem na czarną godzinę  
 Wonny rozkwiecił bez,  
 Przebacz, że wbrew twej wiedzy i przed czasem ginę  
 Z woli mych własnych łez!...<sup>33</sup>

Poeci, których przewodnikiem często bywa ucho, spotykają roślinę, wędrując myślą po nitce brzmieniowych skojarzeń. W języku polskim, jak twierdzi mistrz pokoleń „słowiarzy”, Julian Przyboś, jest „Tylko jeden wonny wyraz: / z łez”<sup>34</sup>. Pisarze sięgają po niego chętnie, gdy zbudować trzeba pomost słowny wiodący od demonstracji żalu do oczekiwanej konsolacji. Gdy „w ustach kona / lament”<sup>35</sup>. Dlatego wokół prostego, gramatycznego rymu „łzy-bzy”, wyznaczającego dwa bieguny egzystencji i antypody w skali ludzkich uczuć, organizowane bywają w literaturze momenty najwyższego dramatycznego napięcia:

„Utop mnie, tato, ja i tak nie żyję...”  
 „A łzy?”  
 „Niech będą niczyje,  
 niech kwitną bzy...”<sup>36</sup>

Zacytowany fragment *Lamentu* Władysława Broniewskiego wydaje się przykładem koronnym, choć oczywiście nie jedynym. Nie tylko bowiem autor *Warum* marzy o konsolacyjnej odmianie, zakładającej, że jednak w końcowym

<sup>32</sup> Julian Tuwim, *Imię*. W: Idem, *Dzieła*. Cz. I. Oprac. Julian Wiktor Gomulicki, Jarosław Iwaszkiewicz, Mieczysław Jastrun. Warszawa 1955, s. 186.

<sup>33</sup> Bolesława Leśmian, *Nadaremność...*, s. 35.

<sup>34</sup> Julian Przyboś, *Bez*. W: Idem, *Utwory poetyckie*. T. 1. Oprac. Rościsław Skręt. Kraków 1984, s. 90.

<sup>35</sup> Władysław Broniewski, *Lament*. W: Idem, *Poezje zebrane*. Oprac. Feliksa Lichodziejewska. Płock-Toruń 1997, s. 122.

<sup>36</sup> Ibidem, s. 123.

rozrachunku „łzy zabłysną jak bzy”<sup>37</sup>. W *Intymnym wierszu* Tuwim napisze: „Warto, warto, żyć. / Wtedy pachniałaś bzami, / (...) / Wiesz? Wzdycham... I przez łzy / Powtarzam: warto, warto żyć...”<sup>38</sup> A dla Jana Lechonia zależność pomiędzy obecnością obu będzie zgoła proporcjonalna: „Przed domem uschły biały bez, / (...) / Smutek bez sensu i bez łez”<sup>39</sup>. Bo chociaż łzy i bzy dzieli olbrzymia przepaść jeśli chodzi o rodzaj towarzyszących im emocji, to w zasadniczy sposób łączy czynnik zaangażowania podmiotu. Ten nie pozostaje obojętny ani na brak sensu, ani na rzeczywistość cierpienia.

\* \* \*

Wiersz Karpowicza, z którego pochodzi cytowany passus o kwitnących bzach, jest tekstem zamykającym książkę i zarazem jedynym utworem ostatniej jej części, części opatrzonej wartym uwagi tytułem – *A jednak*. Ten, złożony wyłącznie z przeciwstawnych spójników – zapowiada typowe dla twórczości Karpowicza odwrócenie biegu myśli, bliskie palinodii<sup>40</sup>, nieoczekiwane „na odwrót”, pozornie odwołującą dotychczasowe porządki re-fleksję. A więc, jak można sądzić w tym przypadku, gwałtowny zwrot od kreowanych w wielkim laboratorium języka, jakim są *Słoje zadrzewne*, światów alternatywnych ku najbardziej konkretnej, empirycznie poświadczanej i dla ogółu znanej rzeczywistości przyrodniczej. Jednak przypuszczenie, że owa pieśń zaprzeczająca niesie ze sobą unieważnienie poprzedniego sposobu myślenia byłoby chyba pochopte. Do osobliwości świata Karpowicza, także tego kreowanego w antologii, należy jedyne w swoim rodzaju zawieszenie w antyfrazie. To, co skomplikowane i bolesne, znajduje tu inwersyjne dopełnienie w tym, co proste i budzące radość.

<sup>37</sup> Władysław Broniewski, *Warum*. W: Idem, *Poezje zebrane...*, s. 214.

<sup>38</sup> Julian Tuwim, *Intymny wiersz*. W: Idem, *Dzieła*. Cz. I. Oprac. Julian Wiktor Gomulicki, Jarosław Iwaszkiewicz, Mieczysław Jastrun. Warszawa 1955, s. 215.

<sup>39</sup> Jan Lechoń, „Bzy w Pensylwanii”. W: Idem, *Poezje*. Oprac. Roman Loth. Wrocław i in. 1990, s. 195. Nawiązanie do popularnej od 1929 roku piosenki *Pensylwania* ze sztuki Gergesa Mankera Wattersa i Artura Hopkinsa *Artyści* (słowa Marian Hemar, muzyka: R. A. King).

<sup>40</sup> Określenia tego szczególnie chętnie używa, pisząca o Karpowiczu, Joanna Roszak. Zob. np. *Domniemane – upragnione. Poezja sensu Tymoteusza Karpowicza*. „Res Publika” 2006, nr 1, s. 106.

W jakim celu? Karpowicz mógłby odpowiedzieć zapewne tak: „Aby świat poezji był zawsze światem podwójnie zdziwionym: racjami mędrca i racjami dziecka.”<sup>41</sup>

### ...znów zakwitły

Jeśli kwitnący bez skłania do przyjęcia wobec życia postawy afirmatywnej, aprobowanej, to w dużej mierze jest to oczywiście zasługa silnych pozytywnych emocji i wrażeń, które wywołuje. Majowy kwiat obsadzany bywa w roli pocieszyciela tym chętniej, że jako krzew wonny, z niezwykle gęstym kwiatostanem i w różnobarwnych odmianach trwale zapisuje się w pamięci.

Bzy znane z autopsji, z ojczystych miejsc są bohaterami kilku dygresji Tuwima w *Kwiatach polskich* (zwłaszcza tej rozpoczynającej się od słów: „A polski bez jak pachniał w maju / W Alejach i w Ogrodzie Saskim...”<sup>42</sup>). Rozpoznawane jako zapach przedwojennej Warszawy<sup>43</sup>, „bezwstydnie” kwitnące w czasie okupacji – mają być w przyszłości kwiatami radosnego zwycięstwa:

(...) już chrapami rozdętymi  
Węszę twój mokry, chłodny zapach,  
Gdy znów nurkować będę w krzakach  
Świeżego bzu na wolnej ziemi.  
O jakie salwy aromatu  
Zagrzmia z gałęzi twych kwitnących,  
Z pąków na wiwat pękających<sup>44</sup>.

Majowy kwiat, choć nietrwały, zazwyczaj pozostaje znakiem nadziei na przezwyciężenie trudności, na ocalenie i odrodzenie<sup>45</sup>. Pora kwitnących białych bzów, dobrze znana z piosenki Mariana Hemara, oprócz tego, że jest czasem

<sup>41</sup> Tymoteusz Karpowicz, *Debiuty: Krystyna Godlewska*. „Poezja” 1967, nr 4, s. 49.

<sup>42</sup> Julian Tuwim, *Kwiaty polskie*. Warszawa 1978, s. 17–19.

<sup>43</sup> Tuwim pisze o czasach sprzed drugiej wojny światowej. Isaac Bashevis Singer zapamiętał czasy sprzed pierwszej: „Każde miasto ma swoją własną woń. Jego nos zapamiętał zapach Warszawy z minionych lat jako mieszaninę bzów, ryńsztoków, smoły, zawiewających od lasów na Pradze wiatrów i czegoś jeszcze nieokreślonego.” (*Szumowiny*. Przeł. Łukasz Nicpan. Gdańsk 1992, s. 11).

<sup>44</sup> Julian Tuwim, *Kwiaty polskie*. Warszawa 1978, s. 19.

<sup>45</sup> Potwierdzają to obawy wyartykułowane w wierszu Jerzego Zagórskiego: „Dzień wciąż bardziej surowy straszy, / Że bzów białych kiedyś nie przyniosę, / Bo w zasięgu nie będzie ich naszym” (*Białe bez*. W: Idem, *Wybór wierszy*. Warszawa 1977, s. 150).

odurzającej miłości, przywraca zdolność rozumienia i doświadczania – zwłaszcza tych prawd najprostszych. W *Żalu* Słonimskiego pomaga ocalić dla egzystencjalnego przeżycia wysłużone, banalne słowa, a w nich całe bogactwo odcieni: „I tak się jakoś stało, / Że bez tak pachniał – jak bez, / I słowo „pachnieć” pachniało, / I łzy były pełne łez”<sup>46</sup>. Zaś w *Mieście młodości* Czesława Miłosza, „bzy które znów zakwitły” pozwalają na powrót uobecnić się przeszłości w całej emocjonalnej pełni, w podmiocie mówiącym odradza się ona w jakimś niezwykłym, transgresyjnym przejściu do współodczuwającego i z nagłą rozumiejącego istnienia:

Jeżeli nam dostępne rozumienie,  
Myślał, to w jednej współczującej chwili,  
Kiedy co mnie od nich oddzielało, ginie,  
I deszcz kropel z kiści bzu sypie się na twarz  
Jego, jej i moją równocześnie.<sup>47</sup>

Gdyby chcieć poszukiwać przyczyn, dla których w spotkaniu z kwitnącą rzeczywistością z całą mocą rekreuje się przeszłość, to zapewne trzeba by zwrócić uwagę na niezwykle charakter odnawiającego się wrażenia. Literackie bzy niejednokrotnie przywoływane są wraz z falą powracających wspomnień, ale za każdym razem przynoszą ze sobą nową siłę młodości, jednorazowego wybuchu. A zatem coś, co nadaje zdarzeniom teraźniejszy bieg, co je aktualizuje poprzez osadzenie w „na bieżąco” przeżywanej chwili. Dlatego świat kwitnących drzew zdaje się mieć – przy całej znikliwości i nietrwałości – siłę ściśle ocalającą, władzę odtworzenia rzeczywistości w jej najbardziej pożądanym kształcie.

Jaki to kształt ocalenia, najlepiej uzmysławia Przyboś. Poeta nazywa porę kwitnących bzów „wyrajem”<sup>48</sup>, akcentując jej błogi, lecz i raptowny, eksplozywny charakter. To znaczy: ambiwalentny sposób, wedle którego

<sup>46</sup> Antoni Słonimski, *Żal*. W: Idem, *Młodość górna. Wiek kłęski. Wiek męski. Poezje*. Warszawa 1965, s. 45.

<sup>47</sup> Czesław Miłosz, *Miasto młodości*. W: Idem, *Na brzegu rzeki*. Kraków 1994, s. 20.

<sup>48</sup> Jak sugeruje Aleksander Brückner, jest to forma stosowana obocznie do formy ‘raj’, pierwotnie obie oznaczały: ‘błogi kraj bez zimy’ (zob. Idem, *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Warszawa 1974, s. 452).

doświadcza się wiosennej pełni – niemal jednoczesności spełniania i spełnienia się. Ale właśnie w tym swoście „jaskółczym” charakterze szczęścia, który wiosny trwale nie czyni, odnajduje poeta to najważniejsze słowo, rozpoznawane tylko w momencie „stawania się”:

I p o j ą ł e m moją radość – g d y f r u n ę ł a ,  
w jaskółczym gnieździe ciała  
ulepionego z gliny:  
wyraj!<sup>49</sup>

Tylko zapach wyszumiałej wiosny:  
bez.

(podkreślenie – M. K.)

Podobnym obrazem marzenia poetyckiego jest także w *Uświadomionej konieczności wiosennej* Przybosia – kwitnący, z nagłą rozpękły „podwójny, pełny” bez. O ile jeszcze drugie z określeń stosowane bywa do opisu majowego krzewu (botanicy rozróżniają odmiany o kwiatach pojedynczych i pełnych<sup>50</sup>), o tyle pierwsze – zdaje się sygnalizować dwuznaczny status rzeczywistości przedstawianej tyleż w zgodzie z rozkwitłym kwiatem, co i w zgodzie z tętnem własnego przeżycia. Pozwala to być współautorem odnawiającego się świata. Nie chodzi bowiem wyłącznie o samo oczarowanie rzeczywistością. „Nadmierna afirmacja świata – pisze Maria Delaperrière – nie wynika u Przybosia z upojenia ziemią w antropologicznym rozumieniu słowa, ale wiąże się głęboko z wielkimi utopiami awangardy.”<sup>51</sup> Wyobraźnia poety, jakkolwiek czerpie siły z kontaktu z agrarną rzeczywistością, zmierza do działań kreacjonistycznych, których niedościgłym celem jest uchwycenie świata w wymiarze zarówno materialnym jak i pojęciowym. Każda metafora poetycka, tak pojęta, aspiruje do – chwilowo – zintegrowanej Całości. Jej obrazem mogą być w jakimś sensie także Karpowiczowskie zantropomorfizowane „białe głowy” kwiatów. Śpiewając

<sup>49</sup> Julian Przyboś, *Bez...*, s. 90.

<sup>50</sup> Zob. *Słownik botaniczny...*, s. 463.

<sup>51</sup> Maria Delaperrière, *Metafora absolutu (O poezji Przybosia)*. W: Eadem, *Dialog z dystansu*. Kraków 1998, s. 131.

„kwitnące bzy”, udaje zjednoczyć się ze światem, włączyć w byt, dzięki aktywności kreacyjnej, towarzyszącej dziełu natury. Dlatego Przyboś nie omieszka powiedzieć: „jestem nadmiernie, równam się ze światem!”<sup>52</sup>. Współkwitnienie oznacza bowiem tyleż współlistnienie, co i uczestnictwo w rozroście poprzez nadawanie nowego sensu rzeczywistości.

Ku takiemu ocaleniu wychyla się świat Karpowicza. W tytułowym wierszu *Odwróconego światła* czytamy między innymi o „zapartej w cudzym koniu gałęzi bzu przedwczesnego”; w *Słojach zadrzewnych* owa gałąź okazuje się prawdziwym „koniem trojańskim”, pozwalającym na powtórne osadzenie w micie zjednoczenia ze światem – w tej oto przeżywanej chwili. Jest to zażyłość osiągnięta w śpiewie, dzięki aktywności twórczej, która – jak sugeruje sam Karpowicz – byłaby może tylko pozornie ”zmyloną drogą” do rzeczywistości:

Na zakończenie muszę przyznać się do czegoś straszego. Nieetycznego. Jestem kłamcą. Okłamałem panów mówiąc o Okopach Świętej Trójcy, o potrójnych wałach, za które się wycofuję: płotu, okna, zapory z ludzkiej myśli. Mogliście zrozumieć, że uciekam od rzeczywistego świata, żeby zaistnieć w świecie całkowicie umownym. (...) Nie wycofuję się poza te potrójne wały obronne dlatego, żeby uciec od świata rzeczywistego, ale żeby jeszcze bardziej się z nim złączyć. Być jego częścią. Bardziej niż cegokolwiek jestem spragniony konkretnego kontaktu ze światem. Książka jest dla mnie zarazem światem konkretnym, podobnie litera, barwa – to nie są rzeczy umowne.

I na koniec jeszcze jedno wyznanie: bezustannie podejmuję próby przebijania się do tego świata, od którego rzekomo uciekam.<sup>53</sup>

## Zakończenie

Zawarty w obrazie „furii łagodnego kwiatu” paradoks zakłada szaleństwo kwestionowania. Stanowi o tej rzeczywistości, która rozkwita – bo nie mogąc i nie chcąc pomieścić się w sobie, forsuje własne granice. A za jej przykładem podąża autokreujący się człowiek.

Konfrontacja z rzeczywistością kwitnienia oznacza przede wszystkim spotkanie z naturą, która walczy o swój kształt najpełniejszy. Podstawową zasadą

<sup>52</sup> Julian Przyboś, *Kamyk z wysokich gór*. W: Idem, *Utwory poetyckie*. T. 2. Oprac. Róścisław Skręt. Kraków 1984, s. 301.

<sup>53</sup> Mirosław Spychalski, Jarosław Szoda, *Mówi Karpowicz...*, s. 75.



jest tu zasada odradzania się: ciągle powtarzane wydarzenie narodzin osadza w kontekście konkretnej chwili – ta zaś, by użyć słów Przybośia, odkrywa za każdym razem „na nowo: / niepowtórna jedyność kwiatka”<sup>54</sup>. Przełamujący martwość okresu poprzedniego świata, choć zupełnie niepojęty w swej żywotności, nieokiełznaniu i brawurze, zyskuje wymiar faktu, sensualnie i najgłębiej doświadczanej rzeczywistości. Toteż marzenie poety, by bez zakwitł w śpiewie, nieuchronnie lokuje kreację artystyczną w perspektywie „niemożliwego”.

Karpowicz-antologista zdaje się przyjmować to wyzwanie. Tworzy bowiem książkę, około której – niczym koło kwitnącego bzu – niepodobna przejść całkiem obojętnie Jakkolwiek różne byłyby to wrażenia. Jest to antologia, która z całym impetem forsuje własne genologiczne granice. Dzieło Karpowicza wypiera się swych muzealnych powinności, kwestionuje rzeczywistość „zadzierzgniętą obłożnie / w słowie” (*Rozmowa z mumią*, s. 102) i chce być na przekór przypisanej tej formie wtórności – „najnowsze”. Antologista toczy więc wyścig z szybko zastygającym słowem, co przekłada się na niecodzienną konstrukcję wyboru. Na układy, które niemal równocześnie są ustanawiane i znoszone, toteż z jednej strony ujawniają rygor zracjonalizowanych konstrukcji, z drugiej – tworzą rzeczywistość bliską życiowego zamętu. W zamęcie tym poszczególne składniki świata zanikają, by powrócić w zmienionych konfiguracjach. Antologista dystansuje się od tego, co raz wypowiedziane, zamknięte, skończone, co miałoby istnieć poza „dzianiem się”, poza życiem i zamieraniem. Wszelkie formy artystyczne są tu przejściowe, podporządkowane tej jednej nadrzędnej potrzebie – realizowania wolności, jak i nakazowi rozwoju.

Dziełem tym Karpowicz próbuje przezwyciężyć martwość zapisu, każąc tekstom „rozrastać się” ponad przypisanymi im granicami. Nie powtarza po prostu dawnych osiągnięć, lecz za każdym razem sygnalizuje zmianę myślowej pozycji. Operuje gotowym zasobem form tak, by przezwyciężyć impas i udowodnić „niemożliwe” – uzmysłwić czytającemu, że ostatecznie sztuka jest

<sup>54</sup> Julian Przyboś, *W głąb las [III]*. W: Idem, *Utwory poetyckie*. T. 2. Oprac. Rościśław Skręt. Kraków 1994, s. 302.

niezdeteminowana, żywi się paradoksem i że nawet to, co przychodzi jako drugie, nie musi być drugorzędne, mniej istotne poznawczo. Toteż retrospektywna antologia jego tekstów ma być jednocześnie obrazem „na bieżąco” przeżywanej chwili, a z drugiej strony – pożądanej pełni rozkwitu i dzięki odpowiednio ułożonym *elementom* zyskiwać wymiar nowej, dynamicznej myślowej całości.

Ze względu na decydujący wkład antologisty w kształt myślowy zbioru, trzeba rozumieć go także jako podmiot wewnątrztekstowy, jako autokreację organizującą świat antologii. Niechęć autora do powtarzania skostniałych form powiązana jest z takim rozumieniem tworzenia, które zakłada, że każde dzieło, bez wyjątku, bywa niepowtarzalną okazją do rozprawy z samym sobą. Dlatego antologia Karpowicza, choć jest owocem „zawrotnego kreacjonizmu”, nie sprzeniewierza się jednocześnie zasadzie „wzmózonej przemijalności” – zgodnie z przeświadczeniem, że tylko poprzez postawienie zagadnienia śmierci w samym sercu opowieści można nadać sens niepohamowanemu pragnieniu życia.

\* \* \*

Toteż idąc tropem „ukwieconej” tradycji dzieł antologijnych, można by – w miejscu podsumowania – powtarzając gest starożytnych<sup>55</sup>, przyporządkować „niemożliwej” antologii Tymoteusza Karpowicza emblematycznego kwiatka, to jest – równie osobliwą, kwitnącą gałąź białego bzu.

---

<sup>55</sup> Zob. rozdział zatytułowany *Formy urodzaju*.

# Bibliografia

## Bibliografia podmiotowa

- Karpowicz T., *Dramaty zebrane*. Wrocław i in. 1975.
- Karpowicz T., *Kamienna muzyka*. Warszawa 1958.
- Karpowicz T., *Kiedy ktoś zapuka*. Poznań 1967.
- Karpowicz T., *Miejsce na Ziemi. Miejsce w istnieniu*. „Arkusz” 2002, nr 2.
- Karpowicz T., *Odwrócone światło*. Wrocław i in. 1972.
- Karpowicz T., *Rozwiązywanie przestrzeni. Poemat polimorficzny (fragmenty)*.  
Warszawa 1989.
- Karpowicz T., *Słoję zadrzewne* (fragmenty wydane z okazji osiemdziesiątych urodzin  
poety, w listopadzie 2001 roku w Chicago). „Pomosty” 2005 nr 10, s. 10–21.
- Karpowicz T., *Słoję zadrzewne. Teksty wybrane*. Wrocław 1999.
- Karpowicz T., *Trudny las*. Warszawa 1964.
- Karpowicz T., *W drodze do Troi*. „To be. 2B. A Journal of Ideas” 1998, nr 13, s. 12–33;  
przedruk: „FA-art” 1999, nr 1, s. 63–73.
- Karpowicz T., *W imię znaczenia*. Wrocław 1962.
- Karpowicz T., *Wiersze wybrane*. Wrocław i in. 1969.
- Karpowicz T., *Znaki równania*. Warszawa 1960.
- Karpowicz T., *Zwłoka (Z Berniniego)*. „Pomosty” 2001 / 2002, nr 6–7, s. 35.
- Karpowicz T., *Żywe wymiary*. Szczecin 1948.

## Bibliografia przedmiotowa (dotyczy twórczości Tymoteusza Karpowicza)

- Balcerzan E., *Kto się boi Odwróconego światła?* „Odra” 1972, nr 12.
- Balcerzan E., *Która twarz była prawdziwa?* „Odra” 2005, nr 10.
- Balcerzan E., *Oprócz głosu. Szkice krytyczno-literackie*. Warszawa 1971 [tu: *Imiona znaczeń, Mózg człowieka na scenie, Składnia świata Tymoteusza Karpowicza*].
- Balcerzan E., *Światopoglądy wyobraźni*. „Nurt” 1975, nr 12 [rec. *Poezji niemożliwej*].
- Barańczak S., *Od Kamiennej muzyki do Trudnego lasu*. „Nowe Książki” 1970, nr 11.
- Barańczak S., *Tymoteusz Karpowicz albo Polifonia*. W: Idem, *Nieufni i zadufani*. Wrocław i in. 1971.
- Bieńkowski Z., *Ćwierć wieku intymności. Szkice o poezji i niepoezji*. Warszawa 1993 [tu: *Arcydzieło uporu, Maksymalny minimalizm, Poezja niemożliwa*].
- Bieńkowski Z., *Koszty własne poezji Karpowicza*. „Brulion” 1992, nr 19A.
- Braun K., *Karpowicz w dębowym lesie*. „Odra” 2005, nr 10.
- Burkot S., *Tymoteusz Karpowicz*. W: Idem, *Spotkania z poezją współczesną*. Warszawa 1977.
- Czaplejewicz E., *Klucz*. „Miesięcznik Literacki” 1976, nr 5.
- Czubała H., *Patrz ponad patrzenie*. „Nowy Wyraz” 1977, nr 1.
- Dialog*. Rozmowa T. Karpowicza z B. Kiercem. „Teatr” 1973, nr 20.
- Drzewucki J., *Wiersz dziwi się wierszowi*. „Rzeczpospolita” 2000, nr 5.
- Dybel P., *Patron pokolenia?* „Literatura” 1974, nr 37.
- Falkiewicz A., „*Dlaczego uparłeś się mówić ze mną tak niejasno?*” W: T. Karpowicz, *Słaje zadrzewne*. Wrocław 1999.
- Falkiewicz A., *Dzieło w toku*. „Pomosty” 2005, nr 10.
- Falkiewicz A., *Fragmenty o literaturze polskiej*. Warszawa 1982 [tu: *Karpowicz jeszcze raz; Kształt; Świat Tymoteusza Karpowicza; 3 VI 73; Wartość istnienia; Że to, co zostało rozwiązane w planie myśli musi być następnie zaakceptowane przez organizm*].
- Falkiewicz A., *Metafora metafor. O poezji Tymoteusza Karpowicza*. „Teksty Drugie” 1991, nr 3.
- Głowiński M., *Liryka fenomenologiczna*. „Odra” 1961, nr 5.

- Grądział-Wójcik J., *Tymoteusz Karpowicz: „Marzyciel z czwartego wymiaru”*. W: Eadem, *Poezja jako teoria poezji*. Poznań 2001.
- Grela K., *Karpowicz: Odpowiednie dać rzeczy słowo; Alef*. W: Eadem, *Kształt słowa*. Warszawa 1986.
- Hofman-Stelmach J., *Człowiek zaklęty w swoją formę*. „Teatr” 1974, nr 23.
- Kaliszewski W., *Kamienna mowa Karpowicza*. „Więź” 2000, nr 4, s. 196.
- Kamieńska A., *Poetycka rzeczywistość*. „Twórczość” 1958, nr 6.
- Karkowski Cz., *Dwie samotności*. „Rzeczpospolita” z 16–17 lipca 2005.
- Karpowicz T., *Pielgrzym i jego veritas*. W: *Norwid bezdomny*. Red. J. Kopciński. Warszawa 2002.
- Karpowicz mówi. Karpowicz czyta wiersze (odtworzone z taśmy)*. „Przecinek” 2001, nr 11–12.
- Karpowicz T., *Debiuty: Krystyna Godlewska*. „Poezja” 1967, nr 4, s. 49.
- Karpowicz T., *Homo viator w polskiej poezji współczesnej*. W: *Literatura polska na obczyźnie*. T. 5. Red. J. Bujnowski. Londyn 1988.
- Karpowicz T., *Metafora otwarta. O poezji Krystyny Miłobędzkiej*. „Pomosty” 2004, t. IX.
- Karpowicz T., *O wyobraźni*. „Nowe Sygnały” 1956, nr 6.
- Karpowicz T., *Poeta nadmiaru czy niedosytu*. „Odra” 1970 nr 12.
- Karpowicz T., *Poezja niemożliwa. Modele Leśmianowskiej wyobraźni*. Wrocław 1975.
- Karpowicz T., *Sezon na ziemi*. W: Wojacek R., *Utwory zebrane*. Oprac. B. Kierc. Wrocław 1976.
- Karpowicz T., *Słowo u Przybosa*. „Profile” 1970, nr 12.
- Karpowicz T., *Sur le pont d'existence*. „Pomosty” 2005, t. X.
- Karpowicz T., *Sztuka niemożliwa*. „Odra” 1976, nr 12, s. 50.
- Karpowicz T., *Z przechadzki w śnie Prometeusza*. „Pomosty” 2001/2002, t. VI–VII.
- Karpowicz T., *Ziemia – ojczyzna ludzi w galaktyce mitu*. „To be. 2 B. A Journal of Ideas” 1995, nr 7–8.
- Kierc B., *Biały niedźwiedź*. „Pomosty” 1996, nr 3.
- Kierc B., *Karpowicz: Odwrócone światło*. „Nowy Wyraz” 1973, nr 3.
- Kierc B., *Mistrz nieobecny*. „Odra” 1997, nr 3.
- Kierc B., *Rekapitulacja stworzenia*. „Nowe Książki” 200, nr 4.
- Kierc B., *Teatr daremny*. Wrocław 1980 [tu: *Piękno nieobecności, Zwycięska klęska*].

- Kisiel J., *„Imiona przestrzeni są następujące...” Uwagi o leksyce przestrzeni w poemacie Tymoteusza Karpowicza* Rozwiązywanie przestrzeni. W: *Z problemów współczesnego języka polskiego*. Red. A. Wilkoń, J. Warchał. Katowice 1993.
- Kopka K., *Sny Tymoteusza Karpowicza*. „Teatr” 1988, nr 7.
- Kos J. B., *Mosty*. „Pomosty” 2003, t. VIII.
- Kos J. B., *W pełnym świetle dnia*. „Pomosty” 2005, t. X.
- Krajewska A., *Św. Jan od Krzyża i dekonstrukcyoniści, czyli Karpowicza „wymazywanie świata”*. W: *Eadem, Dramat i teatr absurdu w Polsce*. Poznań 1996.
- Krasoń K., *Egzotyzm jako transgresja w Odwróconym świetle Tymoteusza Karpowicza*. W: *Egzotyzm w literaturze*. Red. E. Kuźma. Szczecin 1990.
- Krasoń K., *Motywy biblijne w twórczości poetyckiej Tymoteusza Karpowicza w latach 1958–1964*. „Litteraria” 1986, t. 18.
- Krasoń K., *Sztuka aluzji literackiej w twórczości lirycznej Tymoteusza Karpowicza*. Szczecin 2001.
- Krasoń K., *Wojna w twórczości Mirona Białoszewskiego i Tymoteusza Karpowicza*. „Przegląd Humanistyczny” 1988, nr 6.
- Kronika życia towarzyskiego, rok 2000 (maj-czerwiec)*. „Pomosty” 2001/2002, t. VI–VII.
- Kujawinski F., *About Tymoteusz Karpowicz*. „Lituanus” 1993, nr 4.
- Kujawinski F., Tabako T., *Tymoteusz Karpowicz. Krótki przewodnik*. Przeł. T. Kunz, T. Tabako. W: *Życie w przekładzie*. Red. H. Stephan. Kraków 2001.
- Kuncewicz P., *Początki szkoły językowej*. „Przegląd Tygodniowy” 1986, nr 50.
- Kurowicki J., *Przykład Odwróconego światła*. W: *Idem, Dzień powszedni wyobraźni*. Warszawa 1976.
- Kurpisz M., *Sztuka genialnego zwodzenia*. „Poezja” 1977, nr 9.
- Kuźma E., *Destrukcyjna symbolika roślinnej w poezji Tymoteusza Karpowicza*. W: *Literacka symbolika roślin*. Red. A. Martuszevska. Gdańsk 1997.
- Kuźma E., *Kto mówi w Odwróconym świetle?* W: *Ja, autor. Sytuacje podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*. Red. D. Śnieżko. Warszawa 1996.
- Kuźma E., *Odwrócony Przyboś, czyli Karpowicz*. W: *Przez znaki – do człowieka*. Red. B. Sienkiewicz. Poznań 1997.
- Lipski J. J., *Ku intelektualnemu symbolizmowi*. „Twórczość” 1962, nr 5.
- Łoziński J., *Wykład o kulturze*. „Twórczość” 2000, nr 10.

- Łukasiewicz J., *Lato nie do ogarnięcia*. „Odra” 2005, nr 9.
- Machej Z., *Kwestionariusz Karpowiczowski*. W: Idem, *Wspomnienia z poezji nowoczesnej*. Wrocław 2005.
- Małczyński B., *Rozwiązywanie przestrzeni Tymoteusza Karpowicza wobec fabuł biblijnych*. W: „Prace Literackie” XLV. Red. M. Ursel. Wrocław 2005.
- Małczyński B., *Tymoteusz Karpowicz – projekt poetyckiej trygonometrii*. „Pomosty” 2005, t. X.
- Matuszewska M., Podsiadły M., *Tymoteusz Karpowicz w domu*. „Przegląd Polski” z 2 czerwca 2000.
- Miłobędzka K., *Jego wielkie prezenty*. „Pomosty” 2005, t. X.
- Miłobędzka K., *Leśmian – Białoszewski – Karpowicz*. „Czas Kultury” 1997, nr 1.
- Mueller J., *Księga Wejścia do Xsięgi Tymoteusza Karpowicza*. „Twórczość” 2004, nr 10.
- Mueller J., *Lektura jako trop. O Odwróconym świetle Tymoteusza Karpowicza*. „FA-art” 2003, nr 1–2.
- Mueller J., *Mały cień wielkiego czarnoksiężnika (o Tymoteuszu Karpowiczu)*. „Lampa” 2005, nr 7–8.
- Mutz S., *W granicach świata – w granicach języka*. „FA-art” 1992, nr 1–2 i 1993, nr 1.
- Nycz R., *Nierozstrzygalność: niemożliwe światy Karpowicza*. W: Idem, *Tekstowy świat*. Kraków 2000.
- Okopień-Sławińska A., *Poradnik fotografa*. W: *Liryka polska. Interpretacje*. Red. J. Prokop i J. Sławiński. Kraków 1966.
- Ożóg Z., *Karpowicz redivivus*. „Fraza” 2000, nr 3.
- Pajdzińska A., *Wodzić na pokuszenie wieloznaczności. Frazeologizmy we współczesnej poezji*. W: *Studia o tropach*. Red. M. R. Mayenowa. Wrocław i in. 1988.
- Pavlović M., *Sobowtóry*. Wybrał i przeł. T. Karpowicz. Warszawa 1964.
- Pilch J., *Poeta nieszczęśliwy*. „Polityka” 2005, nr 36.
- Piwińska M., *Zaczarowane koło Tymoteusza Karpowicza*. „Dialog” 1996, nr 8.
- Pluta J., *Figa z makiem (bez pasternaku), czyli znowu o Słojach zadrzewnych*. „Przycinek” 2000, nr 10.
- Pluta J., *Konkurent Pana Boga?* „Przycinek” 1997, nr 4.
- Pluta J., *Opozycje i propozycje (na marginesie Wierszy wybranych Tymoteusza Karpowicza)*. „Kontrasty Odrzańskie” 1970, nr 5.
- Pluta J., *Słoje zadrzewne w księgarniach*. „Przycinek” 2000, nr 9.
- Pluta J., *Spotkania po 27 latach z Tymoteuszem Karpowiczem*. „Przycinek” 2000, nr 10.

- Podziemne wniebowstąpienie. Szkice o twórczości Tymoteusza Karpowicza.*  
Red. B. Małczyński, K. Mikurda, J. Mueller. Wrocław 2006
- Poradecki J., *Orfeusz polskich poetów dwudziestego wierszu.* W: Idem, *Prorocy i sztukmistrze.* Łódź 1999.
- Przyboś J., *Liryka Karpowicza.* W: Idem, *Sens poetycki.* T. 2. Kraków 1967.
- Pustkowski H., *Miron Białoszewski i Tymoteusz Karpowicz. Z zagadnień poezji lingwistycznej.* „Litteraria” 1972, t. IV.
- Pustkowski H., *Tymoteusz Karpowicz.* W: Idem, „Gramatyka poezji”? Warszawa 1974.
- Roszak J., *Domniemane – upragnione. Poezja sensu Tymoteusza Karpowicza.* „Res Publica Nowa” 2006, nr 1.
- Roszak J., *Późny wnuk. Norwid Karpowicza.* „Kresy” 2005, nr 4.
- Skutnik T., *Gramatyka i pragmatyka bólu. (Na przykładzie poezji Tymoteusza Karpowicza).* W: *Ból.* Red. A. Czekanowicz, S. Rosiek. Gdańsk 2004, s. 162.
- Skutnik T., *Przerzutnie.* „Nowy Wyraz” 1974, nr 6–7.
- Sławiński J., *Próba porządkowania doświadczeń.* W: *Prace wybrane.* T. 5. *Przypadki poezji.* Kraków 2001.
- Spasowska H., *Językowe źródła metafory. Na przykładzie poezji Tymoteusza Karpowicza.* „Litteraria” 1973, nr 5;
- Spychalski M., Szoda J., *Mówi Karpowicz.* Wrocław 2005.
- Stala M., *Rozwiązywanie świata.* „NaGłos” 1990, nr 2.
- Szaruga L., *Odwrócone światło – próba czytania.* „Nurt” 1974, nr 10.
- Szpara I., *Argument i funkcja w liryce Tymoteusza Karpowicza.* W: *Tożsamość i rozdzielenie. Rekonesans.* Red. L. Wiśniewska. Bydgoszcz 2002.
- Szymański W. P., *Kwadratura koła. Poezja Tymoteusza Karpowicza.* Idem, *Outsiderzy i słowiarze.* Wrocław 1973.
- Śliwiński P., *Powrót poety.* „Kurier Czytelniczy” 2000, nr 5.
- Świat niemożliwy.* Rozmowa z T. Karpowiczem, przeprowadzona przez S. Beresia, opracowana przez K. Peterkę i P. Fiodorow. „Plus Minus”, dodatek do „Rzeczpospolitej”, 20–21 sierpnia i 27–28 sierpnia 2005.
- Tabako T., *Karpowicz na Kaukazie.* „Fa-Art” 1999, nr 1, s. 62.
- Tabako T., *Przyspieszenie.* „Gazeta Wyborcza” 2000, nr 109 [uzupełniona angielska wersja artykułu: Tobako T., *A Return of the Forester.* „Chicago Review” 2000, nr 3–4, s. 68].



- Tkaczyszyn-Dycki E., *Siedemdziesiąte urodziny Tymoteusza Karpowicza*. „Kresy” 1992, nr 11.
- Trznadel J., *Kształt wyobraźni zorganizowanej*. W: Idem, *Róże trzecie*. Warszawa 1996, s. 120.
- Trznadel J., *Płomień obdarzony rozumem*. Warszawa 1978 [tu: *Metafizyczna silva rerum, czyli poezja możliwa i niemożliwa (o Odwróconym świetle Tymoteusza Karpowicza); Poetycki spór o uniwersalia*].
- Twórcza negacja. Rozmowa o poezji*. Rozmowę z T. Karpowiczem przeprowadził R. Sawicki. „Wieloczas” 1983, nr 1–2.
- Walińska H., *O języku poezji lingwistycznej*. „Nurt” 1971, nr 3.
- Waśkiewicz A. K., *Metonimia świata (o poezji Tymoteusza Karpowicza)*. W: Idem, *Rygor i marzenie (szkice o poetach trzech awangard)*. Łódź 1973.
- Więckowski A., *Antropologia słowa*. „Odra” 1995, nr 13.
- Więckowski A., *Kwadratowa gwiazda*. „Odra” 1976, nr 1.
- Więckowski A., *Wstęp wolny (do czytania Karpowicza)*. „Odra” 200, nr 5.
- Wróblewska E., *Dwa studia lasu: Zielona Godzina Leśmiana i Trudny las Karpowicza*. „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego. Nauki humanistyczno-społeczne”. S. I, z. 43. Łódź 1966.
- Z trosk buduję zachwyty*. Rozmowę z T. Karpowiczem przeprowadziła M. Matuszewska. „Gazeta Dolnośląska” z 1 czerwca 2000.
- Zawada A., *Alchemik słowa*. „Pomosty” 2001/2002, t. VI–VII.
- Zawada A., *Leśmian Karpowicza*. „Twórczość” 1976, nr 8.
- Zawada A., *Mistrz*. „Przegląd Polski” z 8 lipca 2005.
- Żeby uniknąć szaleństwa*. Na pytania W. Sorgente na temat dramaturgii i teatru odpowiada T. Karpowicz. „Archipelag” 1985, nr 12.

## Bibliografia przedmiotowa (dotyczy tematu pracy)\*:

- Ackerman D., *Historia naturalna zmysłów*. Przeł. K. Chmielowa. Warszawa 1994.
- Antologia Palatyńska*. Oprac., przeł. i wstępem opatrzył Z. Kubiak. Warszawa 1978.
- Apollinaire G. *Duch nowych czasów i poeci*. W: Idem, *Wybór pism*. Przeł. A. Międzyrzecki. Warszawa 1980.
- Autokreacja człowieka – między wolnością a zniewoleniem*. Red. Jan Pawlica. Kraków 1995.
- Bachelard G., *Poetyka przestrzeni: szuflady, kufry, szafy*. Przeł. W. Krzemień. „Pamiętnik Literacki” 1976, nr1.
- Bachelard G., *The poetics of Space*. Translated by M. Jolas. Boston 1992.
- Bachelard G., *Wyobrażenia poetycka*. Przeł. H. Chudak. Warszawa 1975.
- Bachtin M., *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*. Przeł. A. i A. Goreniewie. Oprac. S. Balbus. Kraków 1975.
- Balbus S., *Między stylami*. Kraków 1996.
- Balcerzan E., *O nowatorstwie*. Gdańsk 2004.
- Balcerzan E., *Poezja polska w latach 1939–1965*. Warszawa 1982.
- Balcerzan E., *Zuchwalstwa samoświadomości*. Lublin 2005.
- Baran B., *Postmodernizm i końce wieku*. Kraków 2003.
- Barańczak S., *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*. Poznań 1994.
- Barańczak S., *Wstęp. Poematy dla dorosłych*. W: *Poeta pamięta. Antologia poezji świadectwa i sprzeciwu*. Warszawa 1989.
- Barth J., *Literatura wyczerpania*. Przeł. A. Słomianowski. „Literatura na Świecie” 1972, nr 10.
- Barth J., *Postmodernizm: literatura odnowy*. Przeł. J. Wiśniewski. „Literatura na Świecie” 1982, nr 5–6.
- Barthes R., *Fragmenty dyskursu miłosnego*. Przeł.. M. Bieńczyk. Warszawa 1999.
- Barthes R., *Mit i znak*. Przeł. J. Lalewicz. Warszawa 1970.
- Barthes R., *Przyjemność tekstu*. Przeł.. A. Lewańska. Warszawa 1997.

---

\* Ze względu na obfitość materiału w bibliografii uwzględniłam tylko te antologie bądź wypowiedzi antologistów, które cytowane były w pracy albo znacząco wpłynęły na jej myślowy kształt.

- Barthes R., *S/Z*. Przeł. Michał Paweł Markowski, Maria Gołębiowska. Warszawa 1999.
- Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Przeł. J. Trznadel. Warszawa 1996.
- Barthes R., *Wykład*. Przeł. T. Komendant. „Teksty” 1979, nr 5.
- Bartmiński J., *O rytualnej funkcji powtórzenia. Przyczynek do poetyki sacrum*. W: Idem, *Folklor. Język. Poetyka*. Wrocław i in. 1990.
- Baudrillard J., *Gra resztkami*. Wywiad przeprowadzony z J. Baudrillardem przez S. Mele i M. Titmarsh. Przeł. A. Sahaj. W: *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*. Warszawa 1996.
- Baudrillard J., *Simulacra and Simulations*. Translated by S. F. Glaser. Michigan 1994.
- Baudrillard J., *Zły duch obrazu*. Przeł. Justyna Niedzielska. „Film na Świecie” nr 401/2000.
- Beaujour M., *Autobiografia i autoportret*. Przeł. K. Falicka. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1.
- Benjamin W., *Twórca jako wytwórca*. Poznań 1975.
- Bergson H., *Ewolucja twórcza*. Przeł. F. Znaniecki. Warszawa 1957.
- Bergson H., *Śmiech. Esej o komizmie*. Przeł. S. Cichowicz. Warszawa 2000.
- Białkowski G., *Poetyka i matematyka*. W: *Pogranicza poezji*. Oprac. J. Z. Brudnicki, J. Witan. Warszawa 1983.
- Bielik-Robson A., *Duch powierzchni*. Kraków 2004.
- Bielik-Robson A., *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*. Kraków 1998.
- Bielik-Robson A., *Na drugim brzegu nihilizmu. Filozofia współczesna w poszukiwaniu podmiotu*. Warszawa 1997.
- Bieńkowski Z., *Ćwierć wieku intymności*. Warszawa 1993.
- Bieńkowski Z., *Poezje wybrane*. Wybór i wstęp Autora. Warszawa 1979.
- Bolecki W., *Pre-teksty i teksty: z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*. Warszawa 1991.
- Borges J. L., *Alef*. Przeł. Z. Chądzyńska. W: Idem, *Alef*. Warszawa 1972.
- Borges J. L., *Antologia osobista*. Przeł. E. Stachura i in. Kraków 1974.
- Borges J. L., *Pierre Menard, autor Don Kichota*. Przeł. A. Sobol-Jurczykowski. W: Idem, *Fikcje*. Warszawa 2003.
- Ból*. Red. A. Czekanowicz, S. Rosiek. Gdańsk 2004.
- Broniewski W., *Poezje zebrane*. Oprac. Feliksa Lichodziejewskiego. Płock-Toruń 1997.

- Buczyńska-Garewicz H., *O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć*. W: *Wypowiedź literacka a wypowiedź filozoficzna*. Red. M. Głowiński, J. Sławiński. Wrocław i in. 1982.
- Byron G., *Kain*. Przeł. J. Paszkowski. W: Idem, *Dramaty*. T. 2. Warszawa 1988.
- Campbell J., *Bohater o tysiącu twarzy*. Przeł. A. Jankowski. Poznań 1997.
- Campbell J., *Mityczy obraz*. Przeł. A. Przybysławski, T. Sieczkowski. Warszawa 2004.
- Camus A., *Człowiek zbuntowany*. Przeł. J. Guze. Kraków 1991.
- Chmielowski P., Krzemiński S., *Objaśnienia wstępne*. W: *Złota przędza poetów i prozaików polskich*. T. 1. Red. P. Chmielowski, S. Krzemiński. Warszawa 1884.
- Cudak R., „*Otom przed Tobą, Abraham.*” *Lektura wiersza Józefa Wittlina „Trwoga przed śmiercią”*. W: *Studia o twórczości Józefa Wittlina*. Red. I. Opacki. Katowice 1990.
- Curtius E. R., *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Przeł. i oprac. A. Borowski. Kraków 1997.
- Cykl literacki w Polsce*. Red. K. Jakowska, B. Olech, K. Sokołowska. Białystok 2001 [tu zwłaszcza: Wantuch W., *Cykl liryczny – tomik – seria poetycka. Z dziejów „gatunku” literackiego i wydawniczego*].
- Czermińska M., *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*. Kraków 2000.
- Czeszko B., *Nostalgie mazurskie*. Warszawa 1987 [tu: *Dom, Mały stolarz domowy*].
- Danek D., *Dzieło literackie jako książka*. Warszawa 1980.
- Dąbkowska J., *Wprowadzenie do lektury*. W: Stanisław Grochowski, *Wirydarz albo Kwiatki rymów duchownych o Dzieciątku Panu Jezusie*. Wydała J. Dąbska. Warszawa 1997.
- Delaperrière Maria, *Dialog z dystansu. Studia i szkice*. Kraków 1998
- Deleuze G., *Bergsonizm*. Przeł. P. Mrówczyński. Warszawa 1999.
- Deleuze G., Guattari F., *Kłącze*. Przeł. Bogdan Banasiak. „*Colloquia communia*” 1988, nr 1–3.
- Deleuze G., *Różnica i powtórzenie*. Przeł. B. Banasiak i K. Matuszewski. Warszawa 1997.
- Derrida J., *Głos i fenomen. Wprowadzenie do problematyki znaku w fenomenologii Husserla*. Przeł. B. Banasiak. Warszawa 1997.

- Derrida J., *Szibboleth. Dla Paula Celana*. Przeł. A. Dziadek. Bytom 2000.
- Derrida, *Marginesy filozofii*. Przeł. A. Dziadek, J. Margański i P. Pieniążek. Warszawa 2002.
- Derrida, *Pismo i różnica*. Przeł. K. Kłosiński. Warszawa 2004.
- Descombes V., *To samo i inne. Czterdzieści pięć lat filozofii francuskiej (1933 – 1978)*. Przeł. B. Banasiak i K. Matuszewski. Warszawa 1997.
- Do Polski przyjadę... Rainer Maria Rilke w oczach krytyki polskiej*. Oprac. Marek Zybura. Wrocław 1995.
- Dunin J., *Rozwój cech wydawniczych polskiej książki literackiej w XIX–XX wieku*. Łódź 1982.
- Dziadek Adam, „Ja, Aleksander Wat”. „Zeszyty Literackie” 1992, nr 4 [rec. Aleksander Wat, *Poezje zebrane*. Oprac. A. Micińska, J. Zieliński. Kraków 1992].
- Dziamski G., *Happening. Performance*. W: *Od awangardy do postmodernizmu*. Red. G. Dziamski. Warszawa 1996.
- Eco U., *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Przeł. J. Gałuszka i in. Warszawa 1994.
- Eco U., *O zwierciadłach*. W: Idem, *Czytanie świata*. Przeł. M. Woźniak. Kraków 1999.
- Einstein A., *Teoria względności i inne eseje*. Przedmowa A. K. Wróblewskiego. Przeł. P. Amsterdamski. Warszawa 1997.
- Eliot T. S., *Byron*. Przeł. H. Pręczkowska. W: Idem, *Szkice literackie*. Warszawa 1963.
- Eustachiewicz M., *Poeta w ogrodzie. Ogród jako motyw ramy renesansowych i barokowych zbiorów poetyckich*. „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 3.
- Ficowski J., *Poezje wybrane*. Warszawa 1982.
- Fiedler L. A., *Archetyp i Sygnatura. Analiza związków pomiędzy biografią a poezją*. Przeł. K. Stamirowska. „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 2.
- Fieguth Rolf, *O teorii cyklu poetyckiego*. W: Idem, *Rozpierzchłe gałązki*. Przeł. M. Zieliński. Warszawa 2002.
- Foucault M., *Szaleństwo i literatura: powiedziane, napisane*. Przeł. B. Banasiak. Warszawa 1999.
- Friedrich H., *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX*. Przeł. E. Feliksiak. Warszawa 1978.
- Gadamer H.-G., *Sztuka i naśladownictwo*. W: *Rozum, słowo, dzieje*. Przeł. M. Łukasiewicz, K. Michalski. Warszawa 2001.

- Gazda G., *Architektonika graficzna poetyckiego utworu drukowanego*. W: *Literatura i metodologia*. Red. J. Trznadlowski. Wrocław i in. 1970.
- Gerould D., *Historia gilotyny: legenda i morał*. Przeł. A. Kruczkowska. Gdańsk 1996.
- Gil W., *Bzy i lilaki*. „Poznajmy las” 2001 nr 3.
- Gołaszewska M., *Sztuka bez zmysłów – konceptualizm*. W: Eadem, *Estetyka pięciu zmysłów*. Warszawa – Kraków 1997.
- Gomulicki J. W., *Wstęp*. W: *Księga wierszy polskich XIX wieku*. Zebrał J. Tuwim. Oprac. J. W. Gomulicki. T. 1. Warszawa 1956.
- Gordon M., *The Grand Guignol: theatre of fear and terror*. New York 1988.
- Grzęda E., *Funkcja i estetyka motywów drzewa i lasu w twórczości Juliusza Słowackiego*. Wrocław 2000.
- Gusdorf G., *Warunki i ograniczenia autobiografii*. Przeł. J. Barczyński. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1.
- Gutowski W., *Tajemnice młodopolskich lasów. O kluczowym symbolu poetyckim*. W: Idem, *Mit-Eros-Sacrum*. Bydgoszcz 1999.
- Guze Joanna, *Twarze z portretów*. Warszawa 1974.
- Hanusiewicz M., *Cykl poetycki w twórczości Wacława Potockiego*. W: *Od Kochanowskiego do Mickiewicza. Szkice o polskim cyklu poetyckim*. Warszawa 2004.
- Heideggera M., *Drogi lasu*. Przeł. J. Gierasimiuk i in. Warszawa 1997.
- Herber Z., *89 wierszy. Wybór*. Układ Autora. Kraków 1998.
- Herbert Z., *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948 – 1998*. Warszawa 2001.
- Horacy, *Wybór poezji*. Oprac. Jerzy Krókowski. Wrocław i in. 1967.
- Hubert H., Mauss M., *Esej o naturze i funkcji ofiary*. Przeł.. L. Trznadlowski. Kraków 2005.
- Irzykowski K., *Walka o treść*. Warszawa 1929.
- Iwaszkiewicz J., *Rozmowy o książkach*. Warszawa 1983.
- Ja, autor. Sytuacje podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*. Red. D. Śnieżko. Warszawa 1996 [tu zwłaszcza: Iwaszów I., *Autoparafraza jako sygnatura*; A. Stoff, *Ja, autor. O funkcjach sygnatur w literaturze współczesnej*].
- Jagielski W., *Wieże z kamienia*. Warszawa 2004.
- Jakobson R., *Poetyka w świetle językoznawstwa*. Przeł. K. Pomorska. W: Idem, *W poszukiwaniu istoty języka*. T. 2. Kraków 1989.

- Jan od Krzyża, św., *Noc ciemna*. W: Idem, *Dzieła*. Przeł. B. Smyrak. Kraków 1998.
- Janicka K., *Wyobraźnia wyzwolona za pomocą nowych technologii – czyli malarstwo Maxa Ernsta*. W: Eadem, *Surrealizm*. Warszawa 1975
- Janion M., „...I świeci kanonier ostatni”. W: Eadem, *Reduta. Romantyczna poezja niepodległościowa*. Kraków 1979.
- Janion M., Forycki R., *Fantazmat świętej głowy*. „Twórczość”, 1989 nr 7.
- Jastrun M., W: Idem, *Między słowem a milczeniem*. Warszawa 1979 [tu zwłaszcza: *Życie dla księgi; Nieobecne obecne*].
- Johnson B., *Różnica krytyczna*. Przeł. M. Adamczyk. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2.
- Jundziłł S. B., *Opisanie roślin litewskich według układu Lineusza*. Wilno 1811.
- Jurkowski H., *Dzieje teatru lalek. Od antyku do romantyzmu*. Warszawa 1970.
- Jurkowski H., Ryl H., Stanowska A., *Teatr lalek. Zagadnienia metodyczne*. Warszawa 1979.
- Kalaga W., *Pamięć ponowoczesna*. W: *Ponowoczesność a tożsamość*. Red. B. Tokarz, S. Piskora. Katowice 1997.
- Karasek K., *Współcześni poeci polscy. Poezja polska od roku 1956*. Warszawa 1997.
- Kierc B., *Przyboś i*. Wrocław i in. 1976.
- Kierkegaard S., *Powtórzenie. Przedmowy*. Przeł. B. Świdorski. Warszawa 2000.
- Kokociński W., *Anatomia drewna*. Poznań 2002.
- Kompozycja dzieła literackiego*. Red. A. Stoff. Toruń 2004.
- Kowalski P., *Leksykon. Znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*. Warszawa 1998.
- Kozioł U., *Stany nieoczywistości*. Warszawa 1999.
- Krynicky R., *Od wydawcy*. W: Zbigniew Herbert, *Wiersze wybrane*. Wybór i oprac. R. Krynicki. Kraków 2004.
- Kubiak Z., *Literatura Greków i Rzymian*. Warszawa 2003.
- Kubiak Z., *Mitologia Greków i Rzymian*. Warszawa 1999.
- Kuczyńska-Koschany, *O jednym wierszu Rainera Marii Rilkego w ośmiu przekładach*. „Polonistyka” 2000, nr 6.
- Kunce A., *Tożsamość i postmodernizm*. Warszawa 2003.
- Kuryluk E., *Od śmierci jako sztuki do sztuki śmierci. Uwagi o tym, co łączy sztukę ze śmiercią*. „Teksty Drugie” 1997, nr 3.
- Kuryluk E., *Podróż do granic sztuki. Eseje z lat 1975–1979*. Kraków 1982 [tu: *Ścieżki przez las, Studiować śmierć*].

- Kuźma E., *Języka jako podmiot współczesnej literatury*. W: *Z problemów podmiotowości w literaturze polskiej*. Red. M. Lalak. Szczecin 1993.
- Kuźma E., *Postmodernistyczna idea powtórzenia i różnicy przeciw idei tożsamości i sprzeczności*. W: *Ponowoczesność a tożsamość*. Red. B. Tokarz i S. Piskora. Katowice 1997.
- Kwiatkowski J., *Świat poetycki Juliana Przybosa*. Warszawa 1972.
- Lausberg H., *Retoryka literacka*. Podstawy wiedzy o literaturze. Przeł. i oprac. A. Gorzkowski. Bydgoszcz 2002.
- Lechoń J., *Poezje*. Oprac. Roman Loth. Wrocław i in. 1990.
- Leeuw G., *Fenomenologia religii*. Przeł. Jerzy Prokopiuk. Warszawa 1997.
- Lejeune P., *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*. Red. Regina Lubas-Bartoszyńska. Przeł. Wincenty Grajewski i in. Kraków 2001.
- Lermontow M., *Demon*. Przeł. Z. Bieńkowski. W: Idem, *Wybór poezji*. Wstęp i komentarze Wiktor Jakubowski. Wrocław i in. 1972.
- Leśmian B., *Poezje zebrane*. Oprac. A. Madyda. Toruń 2000.
- Leśmian B., *Szkice literackie*. Oprac. J. Trznadel. Warszawa 1959.
- Leśmian B., *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*. Opra. J. Trznadel. Kraków 1998.
- Lévi-Strauss C., *Myśl nieoswojona*. Przeł. Andrzej Zajączkowski. Warszawa 2001.
- Lipska E., *Sekwens*. Wybór wierszy i prozy poetyckiej oraz układ Autorki. Wstępem opatrzył T. Nyczek. Warszawa 2003.
- Literacka symbolika roślin*. Red. A. Martuszevska. Gdańsk 1997.
- Literatura wobec niewyrażalnego*. Red. W. Bolecki. Warszawa 1998 [tu zwłaszcza: Michałowski P., *Niewyraźalność siebie i poetycki autoportret negatywny*].
- Lurker M., *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*. Przeł. R. Wojnakowski. Kraków 1994.
- Łotman J., *Kultura i eksplozja*. Przeł. B. Żyłko. Warszawa 1999.
- Łotman J., *Lalki w systemie kultury*. „Teksty” 1978, nr 6.
- Łukasiewicz J., *Laur i ciało*. Warszawa 1971.
- Maleszyńska J., *Staropolskie ogrody literackie. Między topiką a genologią*. „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 1.
- Mallarmé S., *Wybór poezji*. Red. A. Ważyk. Warszawa 1980.
- Man P de., *Autobiografia jako od-twarzanie*. Przeł. M. B. Fedewicz. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2.



- Mann T., *Goethe i Tolstoj*. Przeł. M. Kłos-Gwizdalska. W: Idem, *Eseje*. Warszawa 1964.
- Markowski W. P., *Miłosz: dylemat autoprezentacji*. W: *Polski esej. Studia*. Red. M. Wyka. Kraków 1991.
- Matuszewski R., Pollak S, *Słowo wstępne* W: *Poezja polska 1914–1939. Antologia*. Warszawa 1966.
- Medycyna bólu*. Red. J. Dobrogowski, J. Wordliczka. Warszawa 2004.
- Melberg A., *Teorie mimesis. Repetycja*. Przeł. J. Balbierz. Kraków 2002.
- Michałowski P., *Bukiet, wiecheć, ikebana. Uwagi o kompozycji Kwiatów polskich Juliana Tuwima*. „Teksty Drugie” 1997, nr 6.
- Mickiewicz A., *Dziady*. W: Idem, *Dzieła poetyckie*. T. 3. *Utwory dramatyczne*. Oprac. S. Pigoń. Warszawa 1983.
- Mikołajko Z., *Śmierć i tekst*. Gdańsk 2001.
- Miłosz Cz., *Antologia osobista. Wiersze. Poematy. Przekłady*. Kraków 1998.
- Miłosz Cz., *Antologie*. W: Idem, *Abecadło*. Kraków 2001.
- Miłosz Cz., *Na brzegu rzeki*. Kraków 1994.
- Miłosz Cz., *Ogród nauk*. Lublin 1991, s. 6.
- Miłosz Cz., *Orfeusz i Eurydyka*. Kraków 2002.
- Mowa kwiatów. Symbolika roślin, kwiatów i kolorów*. Wybrał i opracował I. Sikora. Wrocław 1992.
- Musil R., *Człowiek matematyczny i inne eseje*. Przeł. J. S. Buras. Warszawa 1995.
- Muzeum sztuki. Antologia*. Red. i wstęp M. Popczyk. Kraków 2005.
- Nawarecki A., *Kwiaty polskie, graty polskie*. W: Idem, *Rzeczy i marzenia. Studia o wyobraźni skamandrytów*. Katowice 1993.
- Nawarecki A., *Zmurszałość*. W: Idem, *Pokrzywa*. Chorzów – Sosnowiec 1996.
- Norwid C. K., W: Idem, *Pisma wybrane*. T. 2–4. Oprac. J. W. Gomulicki. Warszawa 1968 [tu zwłaszcza: *Rzecz o wolności słowa; Wanda; O Juliuszu Słowackim. Lekcja V; Pół-listu*].
- Nycz R., *Język modernizmu*. Wrocław 1997.
- Nycz R., *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001.
- Nycz R., *Sylwy współczesne*. Kraków 1996.
- Nycz R., *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1995.
- Od Kochanowskiego do Staffa. Antologia liryki polskiej*. Oprac. W. Borowy. Lwów 1930.

- Odkrywanie modernizmu*. Red. R. Nycz. Kraków 1998.
- Opacka-Walasek D., *Chwile i eony*. Katowice 2005.
- Opacki I., „*W środku niebokręga*”. *Poezja romantycznych przełomów*. Katowice 1995.
- Opacki I., *Z zagadnień cyklu sonetowego w polskim romantyzmie*. W: *Studia z teorii i historii poezji*. S. II. Red. M. Głowiński. Wrocław 1970.
- Ortega y Gasset J., *Dehumanizacja sztuki*. W: Idem, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*. Przeł. P. Niklewicz. Warszawa 1980.
- Osoby. Transgresje 3*. Wybór i oprac. i red. M. Janion i S. Rosek. Gdańsk 1984.
- Palijewski P., Hadzi-Murat *Lwa Tolstoja*. Przeł. J. Trznadłowski. W: *Sztuka interpretacji*. T. 2. Red. H. Markiewicz. Wrocław 1973.
- Pavlović M., *Mit i poezja*. Przeł. J. Salamon i D. Cirlić-Straszyńska. Kraków 1979.
- Pawlikowska-Jasnorzewska M., *Poezje zebrane*. T. 1–2. Oprac. A. Madyda. Toruń 1993–1997.
- Pawlikowska-Jasnorzewska M., *Wybór poezji*. Oprac. Jerzy Kwiatkowski. Wrocław i in. 1998.
- Peiper T., *Myśli o poezji*. W: Idem, *O wszystkim i jeszcze o czymś*. Oprac. S. Jaworski. Kraków 1974 [tu także: Stanisław Jaworski, *Przedmowa; Komentarz do Myśli o poezji*].
- Peiper T., *Pisma wybrane*. Oprac. Stanisław Jaworski. Wrocław 1979.
- Piotrowski P., *Przedmiot jako kultura. Duchamp i Ameryka śladami Baudrillarda*. „Format” 1992 nr 8–9.
- Poe E. A., *Filozofia kompozycji*. Przeł. M. Żurowski. „Przegląd Humanistyczny” 1972, nr 5.
- Pojednanie tożsamości z różnicą*. Red. E. Rewers. Poznań 1995.
- Ponge F., *Utwory wybrane*. Przeł. Jacek Trznadel. Warszawa 1969.
- Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. R. Nycz. Kraków 1996.
- Potęga mitu. Rozmowy B. Moyersa z J. Campbellem*. Oprac. B. S. Flowers. Przeł. I. Kania. Kraków 1994.
- Prokop J., *Euklides i barbarzyńcy*. W: Idem, *Euklides i barbarzyńcy: szkice literackie*. Warszawa 1964.
- Przyboś J., *Czytając Mickiewicza*. Warszawa 1998.
- Przyboś J., *Miejsce na Ziemi*. Warszawa 1945.
- Przyboś J., *Utwory poetyckie*. T. 1-2. Oprac. R. Skręt. Kraków 1984–94.

- Przyboś J., *Utwory poetyckie. Zbiór*. Warszawa 1975.
- Przyboś J., *Zapiski bez daty*. Warszawa 1970.
- Przyboś Julian, *Linia i gwar*. T.1-2. Kraków 1959.
- Przyboś Julian, *Sens poetycki*. T. 1-2. Kraków 1967.
- Renza L., *Wyobraźnia stawia veto. Teoria autobiografii*. Przeł. M. Orkan-Łęcki. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1.
- Richardson T, Stangos N., *Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej*. Przeł. H. Andrzejewska. Warszawa 1980.
- Riddel J. N., *Od Heideggera do Derridy aż po przypadek: podwojenie a język (poetycki)*. W: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*. Red. R. Nycz. Gdańsk 2000. „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 4.
- Rilke R. M., *Księga o życiu mnicha (Modlitwy)*. Przeł. A. Lam. Sopot 2005.
- Rose M., *Postmodernizm: rozważania nad teorią i praktyką innowacji*. Przeł. F. Chmielowski. W: *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*. T. 3. Red. M. Gołaszewska. Kraków 1991.
- Rosiek Stanisław, „Ja” między tekstami. W: *Między tekstami*. Red. J. Ziomek. Warszawa 1992.
- Rowiński C., *Człowiek i świat w poezji Leśmiana. Studium filozoficznych koncepcji poety*. Warszawa 1982.
- Różewicz T., *Matka odchodzi*. Wrocław 2001.
- Różewicz T., *Niepokój. Wybór wierszy z lat 1944–1994*. Warszawa 1995.
- Rymkiewicz J. M., *Cicho ciszej. Wiersze wybrane z lat 1963–2002*. Warszawa 2003.
- Rymkiewicz J. M., *Myśli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu*. Warszawa 1968.
- Sandauer A., *Ewolucja polskiej poezji 1945–1968*. W: Idem, *Pisma zebrane*. T. 1. Warszawa 1985.
- Sienkiewicz B., *Między rewelacją a repetycją. Od Przybosia do Herberta*. Poznań 1999.
- Singer I. B., *Szumowiny*. Przeł. Ł. Nicpan. Gdańsk 1992.
- Siwiec M., *Religia*. W: Eadem, *Orfeusz romantyków*. Kraków 2002.
- Skwarczyńska S., *Kariera literacka form rodzajowych bloku silva*. W: Eadem, *Wokół teatru i literatury*. Warszawa 1970.
- Skwarczyńska S., *Wstęp do nauki o literaturze*. T 1. Warszawa 1954.
- Sławek T., Rachwał T., *Maszyna do pisania. O dekonstrukcjonistycznej teorii literatury Jacquesa Derridy*. Warszawa 1992.

- Sławiński J., *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej*. Kraków 1998.
- Słonimski A., *Młodość górna. Wiek kłęski. Wiek męski*. Warszawa 1965.
- Słonimski A., *Poezje wybrane*. Wyboru dokonał Autor. Warszawa 1972.
- Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa. Wrocław i in. 1991.
- Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. A. Brodzka. Wrocław 1992, s. 372.
- Słownik literatury staropolskiej* Red. Teresa Michałowska. Wrocław i in. 1998, s. 872).
- Starobinski J., *1789: emblematy rozumu*. Przeł. M. Ochab. Warszawa 1997.
- Starobiński J., *Styl autobiografii*. Przeł. W. Kwiatkowski. „Pamiętnik Literacki” 1979, nr 1.
- Stawarz B., *Wstęp*. W: Eadem, *Rosyjska poezja antologiczna XIX wieku*. Kraków 1999.
- Steiner G., *Gramatyki tworzenia*. Przeł. J. Łoziński. Poznań 2004.
- Steiner G., *Rzeczywiste obecności*. Przeł. O. Kubińska. Warszawa-Gdańsk 1997.
- Stern A., Wat A., *Prymitywiści do narodów świata i do Polski*. W: A. Lam, *Polska awangarda poetycka: programy lat 1917–1923*. T. 2. *Manifesty i protesty*. *Antologia*. Kraków 1969.
- Stępień T., *Tekst okładki*. W: *Dzieło literackie i książka w kulturze. Studia i szkice ofiarowane Profesor Renardzie Ociecek w czterdziestolecie pracy naukowej i dydaktycznej*. Katowice 2002.
- Strawiński I., *Poetyka muzyczna*. Przeł. S. Jarociński. Kraków 1980.
- Stulecie Przybosia*. Red. S. Balbus, E. Balcerzan. Poznań 2002.
- Sturrock J., *Nowy wzorzec autobiografii*. Przeł. G. Cendrowska. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1.
- Szajnert S., *Osoba w paratekstach*. W: *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*. Red. E. Balcerzan, W. Bolecki. Warszawa 2000.
- Szkłowski W. B., *Wskrzeszenie słowa*. Przeł. F. Siedlecki. W: *Rosyjska szkoła stylistyki*. Red. M. R. Mayenowa, Z. Saloni. Warszawa 1970.
- Szwejkowska Helena, *Wybrane zagadnienia z dziejów książki XIX–XX wieku*. Warszawa–Wrocław 1979.
- Szyborska W., *Widok z ziarenkiem piasku*. Poznań 1996.
- Szyborska W., *Wołanie do Yeti*. Kraków 1957.
- Taylor Ch., *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości współczesnej*. Przeł. M. Gruszczyński i in. Warszawa 2001.

- Thalmann M., *Labirynt*. Przeł. A. Sępoliński. „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 3.
- Tołstoj L., *Hadzi-Murat*. Przeł. Cz. Jarzębiec-Kozłowski. W: Idem, *Dzieła wybrane*. Warszawa 1979.
- Toporow W. N., *O jedności poety i tekstu*. „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 4.
- Toporow W., *Tezy do prehistorii „portretu” jako szczególnej klasy tekstu*. Przeł. B. Żyłko. „Teksty Drugie” 2004, nr 1–2.
- Tożsamość i rozdwojenie. Rekonesans*. Red. L. Wiśniewska. Bydgoszcz 2002.
- Trembecki J.T., *Wirydarz poetycki*. Z rękopisu radcy dr. L. Mizerskiego wydał A. Brückner. Lwów 1910.
- Trznadel J., *Próżnia i ogród*. W: *Problemy polskiego romantyzmu*. S. 3. Red. M. Żmigrodzka. Wrocław i in. 1981.
- Trznadel, *Wieża Babel i bezimienny Homer*. W: Idem, *Płomień obdarzony rozumem*. Warszawa 1978.
- Tuwim J., *Dzieła*. Cz. I–II. Oprac. J. W. Gomulicki, J. Iwaszkiewicz, M. Jastrun. Warszawa 1955.
- Tuwim J., *Kwiaty polskie*. Warszawa 1978.
- Tuwim J., *Wiersze zebrane*. Oprac. Alina Kowalczykowa. Warszawa 1971.
- Twardowski J., *Od Autora*. W: Idem, *Rwane prosto z krzaka*. Warszawa 1996.
- Twórczość Bolesława Leśmiana*. Red. T. Cieślak, B. Stelmaszczyk. Kraków 2000 [tu zwłaszcza: D. Kulczycka, „Ja jestem las ten cały – las cały aż po skraj”. *Kilka spostrzeżeń na temat lasu w twórczości i życiu autora Zielonej godziny*; U. Kęsikowa, *Leksyka roślinna w poezji Leśmiana*].
- Valéry P., *Poezja i myśl abstrakcyjna*. Przeł. D. Eska, A. Frybesiowa. W: Idem, *Estetyka słowa*. Warszawa 1971.
- Vico G., *Nauka nowa*. Przeł. J. Jakubowicz. Warszawa 1966.
- Wallis M., *Autoportret*. Warszawa 1964.
- Wantuch W., *O poetyce cyklu lirycznego*. W: *Miejsca wspólne*. Red. E. Balcerzan. Wrocław 1985.
- Weyl H., *Symetria*. Przeł. S. Kulczycki. Warszawa 1997.
- Węgrzyniak A., *Czytam, więc jestem. Studia, interpretacje, glosy*. Bielsko-Biała 2004.
- Wirpsza W., *Gra znaczeń*. Warszawa 1965.
- Wiśniewska E., *Białoszewski sylleptyczny*. Poznań 2001 [maszynopis].

- Wiśniewska L., *Poeta i matematyka*. W: *Pogranicza wrażliwości w literaturze i kulturze*. Cz. II. *Meandry wrażliwości XX wieku*. Red. I. Iwasiów, P. Urbański. Szczecin 1999.
- Wittlin J., *Poezje*. Wstępem poprzedził J. Rogoziński. Warszawa 1978.
- Wittlin J., *Przedmowa*. W: Idem, *Orfeusz w piekle dwudziestego wieku*. Kraków 2000.
- Wołk M., *Autointertekstualność i pierwsza osoba*. „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 3.
- Wróbel Sz., *Galaktyki, biblioteki, popioły*. Kraków 2001.
- Wymiary śmierci*. Red. S. Rosiek. Gdańsk 2002 [tu zwłaszcza: D. Arasse, *Gilotyna a portret*; J. Clair, *Śmierć w mgnieniu oka*; R. Debray, *Narodziny przez śmierć*. Przeł. M. Ochab; V. Jankélévitch, *Quoddité jest niezniszczalna*].
- Yamagata H., *O estetyce trzeciego zmysłu – węchu*. Przeł. A. Śpiewak. W: *Estetyka w świecie*. Red. M. Gołaszewska. Kraków 1997.
- Zagórski J., *Wybór wierszy*. Wybrał autor. Warszawa 1977.
- Zagrodzki J., *Drukarstwo nowoczesne. W kręgu Władysława Strzemińskiego*. W: *Władysław Strzemiński – in memoriam*. Red. J. Zagrodzki. Łódź 1988.
- Zaleski M., *Formy pamięci*. Gdańsk 2004 [tu zwłaszcza: *Świat powtórzony, Nuda powtórzeń?*].
- Zaleski M., *Miłosz, poeta powtórzeń*. „Teksty Drugie” 2001, nr 3-4.
- Zbierski T., *Semiotyka książki*. Wrocław 1978.
- Ziątek Z., *Za wolność waszą i naszą. Literacka historia idei*. W: *Literatura polska wobec rewolucji*. Red. M. Janion. Warszawa 1971.
- Zweiffel M., *Kiedy oko śpi*. W: *Przez oko... przez okno*. Red. M. Tramer, W. Bojda, A. Bąk. Katowice 1998.

### **Bibliografia pomocnicza:**

- Arct M., *Słownik ilustrowany języka polskiego*. Warszawa 1929.
- Bańkowski A., *Etymologiczny słownik języka polskiego*. T. 1. Warszawa 2000
- Bronsztejn I.N., Siemiendajew K.A., *Matematyka. Poradnik encyklopedyczny*.  
Przeł. S. Czarnecki, R. Bartoszyński. Cz.I–II. Warszawa 1988.
- Brückner A., *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Warszawa 1974.
- Cirlot J. E., *Słownik symboli*. Przeł. I. Kania. Kraków 2000.
- Dłogosz-Kurczabowa K., *Nowy słownik etymologicznym języka polskiego*. Warszawa 2003.
- Encyklopedyczny słownik techniczny*. Red. Sergiusz Czerni. Warszawa 1968.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*. Warszawa 2001.
- Kopaliński W., *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*. Warszawa 2000.
- Linde S. B., *Słownik języka polskiego*. T. 1. Warszawa 1994.
- Müldner-Nieckowski P., *Wielki słownik frazeologiczny języka polskiego* Warszawa 2003.
- Słownik botaniczny*. Red. A. i J. Szwejkowscy. Warszawa 2003.
- Słownik języka polskiego*. Red. J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki. Warszawa 1952
- Słownik języka polskiego*. Red. W. Doroszewski T. 1. Warszawa 1958
- Słownik łacińsko-polski*. Red. Marian Plezia Warszawa 1998–1999
- Słownik pisarzy antycznych*. Red. A. Świderkówna. Warszawa 1982.
- Słownika grecko-polskiego*. Red. Zofia Abramowiczówna Warszawa 1958–1965
- The Oxford English Dictionary*. Prepared by J. A. Simpson, E. S. C. Weiner. Oxford 1991.